J. RIBERA
LA MÚSICA
ÁRABE

COLECCIÓN HISPANIA

JULIÁN RIBERA

LA MÚSICA ÁRABE Y SU INFLUENCIA EN LA ESPAÑOLA

EDITORIAL VOLUNTAD S. A.
MADRID

BIBLIOTECA HISPANIA

Precio de cada volumen, lujosamente encuadernado, 5 ptas.

OBRAS PUBLICADAS

Serie A.—Historia de América.

I.—BOZAL PÉREZ, Angel.—Doctor en Ciencias Históricas.

Grijalba.—El descubrimiento de Méjico.

II.—CASTRO Y BRAVO, Federico de.—Doctor en Ciencias Históricas.

Las naos españolas en la carrera de Indias.

III.—PANHORS, Carlos.

Los alemanes en Venezuela en el siglo XVI.

Serie B.—Cultura.

I.—ASIN PALACIOS, Miguel —Académico de la Lengua, de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas. Catedrático de la Universidad Central.

Dante y el Islam.

II.—MENENDEZ PIDAL, Ramón.—Director de la Real Academia Española de la Lengua.

El idioma español en sus primeros tiempos.

III.—FIDELINO DE FIGUEIREDO, José.—Director de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

Camoens.

IV.—DOMINGUEZ BERRUETA, Juan.—Catedrático del Instituto de Salamanca.

Fray Juan de los Angeles.

Serie D.—Centenario de Felipe II.

I.—RUBIO, Julián M.ª

Felipe II y Portugal.

Serie F.—Historia Patria.

I.—RUBIÓ Y LLUCH, Antonio.—Académico de la Española y Catedrático de la Universidad de Barcelona.

Los Catalanes en Grecia.

II.—ALCAZAR Y MOLINA, Cayetano.—Catedrático de la Universidad de Murcia.

Los hombres del reinado de Carlos III Pablo de Olavide.

III.—CONDE DE CASTELLANOS.—Doctor en Derecho.

Un complot terrorista en el siglo XV. Los comienzos de la inquisición aragonesa.

Serie G.—Arte.

I.—RIVERA Y TARRAGO, Julián.—Académico de la Española y de la Historia.—Catedrático de la Universidad Central.

Historia de la música árabe medieval.

Precio de cada volumen, 5 pesetas

BIBLIOTECA HISPANIA

EN PRENSA

Serie A.—Historia de América.

SERRANO PUENTE, Vicente.—Catedrático del Instituto de León.
Los Wiquindos.

HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio.—Profesor de la Universidad Central.
Montejo, Conquistador del Yucatán.

VELLOJIN, Andrés.—Catedrático del Instituto de Cartagena.
Albar Núñez Cabeza de Vaca.

DALMAU BLANS.—Doctor en Ciencias Históricas.
La monja Alférez.

PEÑA Y DE LA CÁMARA, José M.ª—Archivero en el Archivo de Indias (Sevilla).
Sebastián de Belalcázar.

AGUILAR, Juan M.ª—Profesor de la Universidad de Sevilla.
Miranda.

SÁNCHEZ VENTURA.—Doctor en Ciencias Históricas.
Colón, Fernando el Católico y Gabriel Sánchez.

CHACÓN Y CALVO, José M.ª—Secretario de la Embajada de Cuba en España y Jefe del Comité de Investigaciones históricas en el Archivo de Indias.
Diego Velázquez.

PEREYRA, Carlos.
Valdivia.

MERINO, Abelardo.—Académico de la Historia.
Juan Sebastián Elcano.

URIA, Juan.—Doctor en Ciencias Históricas.
Pedro Menéndez de Avilés.

RIVAS, Raimundo.—Ex director de la Academia de la Historia de Bogotá (Colombia).
Gonzalo Jiménez de Quesada.

COLCHERO Y ARRUMBARRENA, Virgilio.—Catedrático del Instituto de Soria.
Vasco Núñez de Balboa.

Sigue en las guardas finales.

HISTORIA DE LA MÚSICA ÁRABE MEDIEVAL Y SU INFLUENCIA EN LA ESPAÑOLA



Viñeta el Codice alfonsí de las Cantigas, que se conserva
en El Escorial.

COLECCIÓN DE MANUALES HISPANIA

JULIÁN RIBERA
DE LAS RR. AA. ESPAÑOLA Y DE LA HISTORIA

HISTORIA DE LA MÚSICA ÁRABE MEDIEVAL Y SU INFLUENCIA EN LA ESPAÑOLA

Vol. I.—Serie G

MADRID
EDITORIAL VOLVNTAD, S. A.
1927

EN el año 1869, para un estudio sobre el príncipe Ibrahim, hijo del Mahdí, trazaba Barbier de Meynard un capítulo de la historia externa del arte musical arábigo, guiado por el maravilloso *Libro de las Canciones* del Ispahaní. La historia interna, o sea el conocimiento técnico y puntual de esa música, heredera de la griega, considerábala el erudito francés inabordable, y se preguntaba con desesperanza si, al cabo de diez siglos, podrían disiparse alguna vez las tinieblas. "Sin embargo—concluía—, la ciencia ha realizado mayores milagros, y día vendrá sin duda en que, gracias a los materiales reunidos y a un más profundo conocimiento del sistema griego, se aclare el misterio."

El vaticinado milagro se ha cumplido con creces en nuestros días, y, para fortuna nuestra, por un sabio español. Don Julián Ribera no sólo ha escrito la historia, tanto externa

como interna, de la música árabe, sino que la ha encontrado viva, llena de armónica gracia, en las melodías que aplicó el Rey Alfonso el Sabio a sus *Cantigas* a la Virgen María y en el cancionero español del quinientos que estudió Barbieri. Tal es el contenido de su libro *La Música de las Cantigas* que, en 1922, publicó en edición monumental la Real Academia Española.

Y no sólo las *Cantigas*. Las canciones de los trovadores franceses, las melodías de los germánicos minnesinger, guardadas en viejos manuscritos de notación imperfecta, que han fatigado en vano los cerebros y las plumas de los mejores musicólogos europeos, se han sometido dóciles a la misma clave interpretativa, revelando su filiación arábiga. En otra de sus obras—*La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger* (1923-1925, tres fascículos)—ha ofrecido Ribera a los estudiosos un ramillete de estas melodías puramente árabes, trazando a la par uno de los más interesantes capítulos

en la historia de las relaciones culturales entre el islam y la cristiandad.

La música popular medieval, española y europea, fuente de la que aún corre en boca de las gentes del pueblo; la *musica ficta* que los cantollanistas juzgaban invención del diablo, delatando con su repugnancia el origen musulmán de las fascinadoras melodías, es, pues, la misma que escuchaban, fuera de sí por la emoción placentera, a través del velo o *citara* que ocultaba a los músicos, los califas de las *Mil y una noches.* Y la misma que los árabes tomaron de Bizancio y Persia, como éstos de Grecia y Roma. La cadena transmisora se ha restablecido. Así, mientras la conciencia científica se satisface con la única explicación posible, el gusto por la historia pintoresca se complace en ver al moro y al cristiano—como en la viñeta del códice alfonsí que exorna el frontispicio de este libro—tañendo acordes, en idénticas vihuelas, las mismas antiquísimas tocatas.

El presente volumen es una síntesis, des-

embarazada de todo aparato crítico que resultara arduo para los profanos, de las dos obras mencionadas. Ofrecemos aquí compendiada al gran público de lengua española la genial interpretación de la música de la Edad Media que debe la ciencia a D. Julián Ribera, a quien aclaman y veneran como maestro todos los arabistas de España.

Emilio García Gómez.
Profesor Auxiliar de la Universidad de Madrid.

INTRODUCCIÓN

HACE unos años realicé, con motivo de mi entrada en la Real Academia Española, un estudio sobre la métrica de la poesía lírica popular de los moros españoles. De aquel estudio se infería que los musulmanes andaluces inventaron un sistema estrófico ingeniosísimo, peculiar suyo, de formas poéticas distintas de las clásicas árabes.

Muchas de las composiciones hechas con arreglo a ese nuevo sistema, por sus múltiples y artísticas combinaciones de rima, por la elegancia, brillantez y naturalidad o espontaneidad de su estilo, ofrecieron atractivo tal, que se difundieron con aplauso y se hicieron populares, no sólo dentro de la Península, sino también en los países musulmanes del Norte de Africa y de Oriente, y hasta fueron imita-

das por los trovadores provenzales, por los minnesinger alemanes y por otros poetas europeos.

Para investigar la difusión de esa métrica popular dentro de las comarcas cristianas de la Península, hube de leer multitud de cancioneros cristianos españoles, en los cuales realmente pude notar lo muy viva que se había conservado esa tradición artística. El cancionero que excitó más mi curiosidad e interés fué el de Palacio (de los siglos XV y XVI), publicado por Barbieri: había allí un gran fondo de poesías populares, arcaicas y tradicionales, con la correspondiente música en notación de la época. Observé que entre las canciones más populares de ese *Cancionero* había algunas con la misma construcción estrófica e idéntica combinación de rimas que tenían las de los moros andaluces. Una de las canciones, la que lleva el número 17, trata de un asunto que fué tema poético popular en la España musulmana, en la cual hubo de entrar por influencias orientales, puesto que antes ha-

bía sido también popular en Oriente, sobre todo en la capital del califato, Bagdad, en los tiempos de Harún Arraxid.

Al advertir el hecho de haber pasado a la literatura popular cristiana española ese tema lírico oriental, hube de hacerme la siguiente pregunta: Si el tema poético, cantado en árabe y de difícil traducción, se ha vertido al castellano; si la forma artística de la letra con los propios caracteres del sistema moro español se ha conservado también, ¿no habrá perdurado, juntamente con ellos, la música, que es lenguaje que toda persona de cualquier nación del mundo puede aprender?

Por mero entretenimiento o curiosidad, sin propósito de hacer investigaciones musicales, pues ni soy músico profesional ni tenía entonces intención alguna de estudiar cuestiones históricas de la música, me puse a cantar la melodía, según la notación de dicho *Cancionero*. Sorprendióme una singular coincidencia: la música y la letra estaban acopladas simétricamente: cada verso se ajustaba a una

frase melódica; a los versos de la misma rima aplicábase idéntica o similar frase musical; a los de rima diversa, diversa música; había estribillo para el coro popular y estrofas para el cantor solista; en una palabra, paridad de forma artística de letra y música. Esa semejanza de forma no podía atribuirse discretamente a coincidencia fortuita, sino al acoplamiento exigido por el sistema métrico musical: la letra y la música se habían fraguado sobre el mismo molde artístico. Se ofrecían, pues, indicios vehementes de que la música, como el tema poético, era de origen árabe.

Movióseme entonces la curiosidad de enterarme de los estudios que se hubieran realizado acerca de la música de los pueblos musulmanes, y vi que se había trabajado con celo y se habían emprendido serias investigaciones; pero el resultado final era que aún no se había obtenido ninguna melodía árabe auténtica a la que pudiera adjudicársele, con entera seguridad, una fecha muy anterior al siglo XIX. De certificarnos, pues, de que era árabe la mú-

sica de esa canción dependía el poseer una muestra de esa música con bastantes siglos de antigüedad; y su interpretación era bastante segura, puesto que estaba notada por músicos europeos del siglo XVI. Valía, por consecuencia, la pena el acometer el análisis fundamental de todo el *Cancionero de Palacio*, el cual podría contener otras canciones de música árabe, puesto que se había escrito o copiado cuando todavía pululaban por todas las regiones de nuestra Península los musulmanes españoles, quiero decir los moriscos.

Avivado incesantemente mi interés, fuí ensanchando el cuadro de mis estudios sobre la música oriental, sobre la medieval europea, sobre la popular actual de las naciones de Europa, etc., hasta que pude persuadirme, no sólo de que las melodías del *Cancionero de Palacio* eran árabes y se habían popularizado en la Península, sino que también se habían difundido por la mayor parte de los pueblos de Europa. Por tanto, podría ser de gran interés científico el publicar las investigaciones

por mí realizadas, como lo hice en mis libros *La Música de las Cantigas* y *La Música andaluza medieval, en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger,* donde transcribí e interpreté una música que constituía hasta entonces un enigma indescifrable, demostrando a la par su origen árabe.

La índole de la materia, extraña a mis habituales estudios, y lo complejo de sus pormenores técnicos, han hecho algunas veces pesada y molesta mi labor; pero me ha animado siempre a afrontar las dificultades, aparte del placer estético que proporciona la ejecución de música tan artística y tan bonita, la consideración de que los descubrimientos que he conseguido realizar, por muy afortunadas y casi imprevistas coincidencias, marcan nuevas y muy fecundas direcciones en el estudio de la historia de la música española y europea. Bastará, para formar idea de conjunto, una breve y rápida enumeración de ellos.

1.° La música que los artistas musulmanes de la Edad Media ejecutaron ha perma-

necido hasta ahora ignorada, tanto, que se la ha dado por perdida. Pues bien, en los *Cancioneros* por mí estudiados encontrarán los estudiosos una espléndida y rica colección de música árabe, que excede a todo lo que pudiera desear y aun imaginar el más optimista.

2.° De la música popular y erudita española ignorábanse casi por completo sus orígenes y desarrollo. Ahora, en cambio, podrá persuadirse todo el mundo de que la tradición musical del pueblo español no se ha interrumpido desde hace muchos siglos, y de que esta España, cuyas escuelas musicales de la Edad Media son tan desconocidas, poseía, notada ya desde el siglo XIII, la colección más rica de música popular de que ningún pueblo del mundo puede envanecerse.

3.° Se discute actualmente con apasionamiento las no muy afortunadas tentativas de interpretación de los manuscritos de notación cuadrada, mensuralista o proporcional de los siglos XII y XIII, especialmente la de los manuscritos de los trovadores. Los eruditos que

traten de acometer la empresa de revelar esa música hallarán seguramente en las melodías que estudio una colección que, por su homogeneidad y riqueza, se presta mejor que ninguna otra a establecer el verdadero método de interpretación de aquella música.

4.° Penetró en casi todos los pueblos de Europa durante la Edad Media un misterioso fantasma cuyo enigma no se ha descifrado aún por los doctos: una música a la que los artistas europeos medievales, desconocedores de su esencia artística, calificaron de *ficta*.

En las *Cantigas* aparece esa bellísima música sin ningún disfraz, con la cédula de vecindad en la mano, descubriendo con franqueza todos los caracteres artísticos, que explican perfectamente los enigmáticos cromatismos (que fueron la pesadilla de los teóricos de la Edad Media y de los eruditos de la moderna) incluso los más raros, que fueron calificados de *diabolus in musica.*

5.° Varios historiadores de la Música, fundados en las incompletas e inexpresivas trans-

cripciones que se han dado de la música medieval, han afirmado que toda melodía anterior al siglo XVI es incapaz de causar impresión estética a los habituados a oír música moderna.

En estas melodías se halla, en notación musical inteligible muy arcaica, una música que por su extraordinaria perfección artística denuncia una formación secular, antiquísima.

Y se explica, porque el arte musical de los pueblos musulmanes deriva (como se procura demostrar en esta obra) de los sistemas persa y bizantino, los cuales debieron ser herederos de los de Roma y Atenas. Por tanto, en los fondos del arte árabe casi seguramente se conservarán melodías del antiguo pueblo griego, el cual supo crear, en los varios órdenes de su arte, arquetipos de admirable belleza.

La España artística de otro tiempo es, pues, el nexo central que relaciona el arte antiguo con el moderno. Los grandes músicos andaluces de la Edad Media, no sólo supieron conservar el arte que recibieron por herencia, sino

transformarlo y renovarlo, inventando una forma popular a propósito para que sus composiciones se difundieran y divulgaran. Esa música se hizo popular en todas las naciones de Europa y lo es aún al presente, no porque los pueblos la hayan compuesto, sino porque todos la aprendieron y ejecutaron con cariño, y, de tanto gustarla, admirarla y repetirla, acabaron por considerarla como cosa propia suya.

Europa, por consecuencia, debe agradecimiento a los moros andaluces, los cuales tuvieron la virtud de mantener y aun de comunicar generosamente un rico y selecto fondo musical que ha constituído el manantial perenne al que han acudido los compositores europeos que han querido renovar su inspiración, sin cuidarse de averiguar los ignotos orígenes de donde procedía.

CAPITULO PRIMERO

LA MÚSICA ÁRABE ORIENTAL.—SU ORIGEN Y DESARROLLO.—PREVENCIONES SOCIALES Y RELIGIOSAS CONTRA LOS MÚSICOS.—ESTOS SON EXTRANJEROS.—INFLUENCIAS PERSAS Y BIZANTINAS.—PRIMITIVA ESCUELA DEL CANTO ÁRABE EN MECA, MEDINA Y GUADILCORA.

LAS noticias que se conservan de las escuelas de canto y música árabes en la época de su gran florecimiento (siglos VIII y IX) son tan abundantes, tan precisas y concretas, transmitidas por personas tan técnicas y conocedoras del arte, que forman historia documentada, cual quizá no la haya alcanzado a tener ninguna de las naciones europeas actuales. Una sola obra, el *Libro de las Canciones* del Ispahaní, constituye caudal tan abundoso, que equivale a una gran biblioteca. Mer-

ced a ella se puede investigar el origen y procedencia de la música árabe, averiguar la enorme difusión que logró, enumerar individualmente la multitud de cantores y músicos que la compusieron y ejecutaron, y determinar con claridad suficiente, no las ideas teóricas que esos artistas tenían acerca de la música en general, cosa que ahora no intentamos estudiar, sino los caracteres artísticos de la música que realmente se ejecutaba en aquellos tiempos, es decir, con la claridad que nuestra ignorancia del tecnicismo de entonces consiente.

Para nuestro objeto actual basta con iniciar el estudio en rápida exploración, extractando, aunque sea en forma deshilvanada y anecdótica, algunas informaciones en que directa o indirectamente nos parezca que se describen los caracteres artísticos de aquella música, relegando a término secundario las infinitas descripciones en que se pintan las variadísimas emociones que causaba. Procuraremos seguir el orden cronológico para precisar mejor su origen y vicisitudes.

La floración poética anteislámica, considerada por los musulmanes como el período más clásico de la poesía árabe, no parece que estuvo acompañada del arte musical, puesto que los historiadores de la música declaran que hasta la muerte de Mahoma los cantos del pueblo árabe eran de índole tan primitiva, tan inartística, que ni siquiera poseían el elemento rítmico. Eran simple recitación: el canturreo monótono con que los camelleros árabes excitaban a sus bestias durante sus viajes por el desierto. Si hemos de juzgar por los que ahora ordinariamente usan los campesinos en tareas semejantes, en pueblos de escaso instinto o educación musical, bien podemos creer que aquellos cantos árabes serían cual nos los describen los historiadores: una salmodia, sin tonalidad, sin afinación y sin ritmo, y que sólo por virtud de arreglos posteriormente realizados por artistas extranjeros, acabaron por perfeccionarse técnicamente el *hidé* y el *nasab*, géneros primitivos de los camelleros árabes. El *hidé*, según los *Hermanos de la pureza* en su

Enciclopedia, es lo que cantan los camelleros en sus viajes, en la oscuridad de la noche, a fin de que los camellos apresuren la marcha y no sientan la pesadumbre de la carga. El gran historiador Masudí lo describe como género musical primitivo, como un sonsonete en que monótonamente se repite una frase: *Ye hedia, ye hedia, ye yeda, ye yeda.* Del *nasab* dice el mismo Masudí que había tres clases: el *rocbaní,* el *sened* y el *hezech allegro,* de los cuales el menos artístico era el primero. Si antes del islamismo se recuerda a algún cantor de Arabia, ése es extranjero, v. gr., las diez cantoras, de las cuales cinco eran bizantinas y cantaban en griego acompañándose con el barbito, y las otras cinco cantaban las canciones de Alhira.

Dentro del islamismo se nota un fenómeno que salta a la vista al correr de la lectura de los libros de historia musical: la letra de la inmensa mayoría de las canciones se debe a poetas que son árabes de raza y lengua, mientras que la música está compuesta y ejecutada por

músicos extranjeros. Se explica: el ser poeta entre los árabes constituía título de honor y de nobleza, motivo de loa y fama; a la inversa, el ser músico teníase por profesión denigrante, cuyo ejercicio conducía a la infamia. Estas dos artes hallábanse, pues, en los primeros tiempos del islamismo, completamente divorciadas.

En el pueblo árabe existía prevención social honda y arraigadísima contra los músicos, la cual se tradujo en prohibiciones y sanciones severas de la ley religiosa mahometana. "Con rara unanimidad—dice Algazel—los fundadores de los cuatro ritos ortodoxos, Abuhanifa, Málic, Abenhanbal y Axafeí, reprobaron la música y el canto, a título de ocupación afeminada, impropia de caracteres viriles, o como diversión y juego indigno de hombres religiosos y formales. Abuhanifa llegó al extremo de equiparar el ejercicio de ese arte con el pecado de infidelidad, como renegar de la religión." Siguiendo este criterio, las autoridades políti-

cas prohibieron varias veces el canto y castigaron con dureza a los cantores.

Todo lo cual induce a creer que si la música llegó a gran florecimiento entre los musulmanes, debióse a infiltraciones extrañas, a influencias extranjeras que sobrepujaron todos los obstáculos morales que se oponían a su introducción en la cultura árabe.

En efecto: la primera generación de cantores musulmanes la constituyeron tres artistas, libertos extranjeros, que escandalizaron con sus liviandades a la gente sencilla y timorata de Medina, hasta el extremo de que la autoridad política, el Califa mismo, tomó la determinación de castrarlos a los tres, no para que se conservaran las buenas condiciones de su voz, sino para evitar el escándalo y el peligro de sus inmoralidades. Llamábanse Tuéis, Adalal y Hit.

El más célebre de estos tres, de fama proverbial, fué Tuéis. Nació a tiempo de morir Mahoma. Se dice de él que introdujo el elemento rítmico en el arte musical árabe. No sa-

bía tañer el laúd y acompañábase únicamente con el adufe, lo cual nos hace sospechar que sus cantos no fueron de arte muy complicado ni exquisito. Su primer canto fué un *hezech,* y compuso algunas melodías de este género y del *rámel* (1).

Los artistas que determinaron progreso más decisivo y rápido en el desarrollo o evolución de la nueva escuela fueron Saib Játer y Naxet. Los dos eran esclavos de un mismo señor; el primero sabía canciones árabes y se acompañaba con el adufe tradicional; el segundo cantaba las persas acompañándose con el instrumento que luego se hizo clásico, con el laúd; pero como estas canciones persas de Naxet entusiasmaban al amo mucho más que las canciones árabes, Saib Játer se apresuró a aprenderlas, y hasta puso letra árabe a la música persa de Naxet. Y como éste fué también maestro de Abensoraich y de Mabed, famosísimos cantores, y de las célebres cantoras Cha-

(1) En su lugar correspondiente vendrá la explicación de estas palabras árabes técnicas.

mila e Izatolmila, dicho está que la música persa, artísticamente construída, cundió ya desde entonces entre los cantores árabes más renombrados.

Pero el cantor que más riqueza musical aportó, sin duda alguna, a la música árabe fué el famoso Abenmosácheh: introdujo multitud de melodías nuevas. En Siria aprendió las canciones bizantinas o griegas, que constituían el repertorio de los tañedores de barbito y el de los rapsodas o versificadores bizantinos; en Persia se adiestró en tañer instrumentos y cantar las melodías persas; y luego, al volver a la Arabia, al Hechaz, provisto de un gran caudal nuevo, dedicóse a poner letra árabe a la música aprendida, si bien prescindiendo de ciertos tonos y ejercicios atrevidos, que se usaban en la música persa y bizantina y que no encajaban bien en la tradición artística de los cantores árabes. De lo cual, a nuestro modo de ver, se desprende que entonces el canto árabe no consentía aún que penetrasen en él ciertas delicadezas técnicas.

Además, Abenmosácheh encontrábase en la Meca cuando se estaba reconstruyendo la gran mezquita, destruída por un incendio, y, como se habían traído albañiles persas y bizantinos para ejecutar la obra, y éstos cantaban sus aires nacionales, él aprendió esa música y puso letra árabe a las melodías que aquéllos cantaban en sus respectivos idiomas. El mismo, personalmente, confesó después que había traducido literalmente las canciones persas y bizantinas.

Fué el primero que ejecutó esas traducciones, modelo que después, en posteriores tiempos, fué imitado por sus sucesores.

Abenmosácheh fué también maestro de Abensoraich y Algarid.

Abensoraich, uno de los más grandes artistas fundadores de la música árabe, era de origen turco; pero su educación técnica deriva de Persia, pues no sólo fué discípulo de Saib Játer y de Abenmosácheh, influídos por el arte persa, sino que aprendió a tocar el laúd de tañedores persas establecidos en la capital reli-

giosa del islamismo, Meca, y se sabe que el laúd que personalmente usó para acompañarse era de la clase que se fabricaba en Persia.

Su voz era tan hermosa y potente, de timbre tan suave y exquisito, que todo el mundo, chicos y grandes, quedaban embelesados de oírle cantar, a pesar de que sus condiciones personales causaban un poco de repulsión: era imberbe, tuerto, calvo, lagrimoso, enfermizo (como que murió de elefantiasis); pero para cantar en público se cubría el rostro con un velo, y de este modo producía un efecto extraordinario. Nadie en aquella edad llegó al extremo de su perfección. Al oír cantar a Abensoraich, llevando el compás con su varita, se recibía la impresión de que era un ángel el que cantaba.

Cuéntase que Abensoraich, Algarid y Mabed hallábanse en la Meca en ocasión en que el emir de la ciudad quiso desterrar de allí a los cantores. Estos, para afrontar la medida, dieron un concierto público. Comenzó a cantar Mabed, y emocionó vivamente a la concurren-

cia; cantó Algarid en segundo lugar, y se levantó un lloro general; por fin, se puso a cantar Abensoraich, y se produjo un clamoreo inmenso, que se comunicó a todos los habitantes de la ciudad, los cuales acudieron en manifestación ante el emir para que revocara la orden.

Ibrahim el Mosulí decía: "El canto de todos los artistas suele ser creación del espíritu personal de un hombre; mas el canto de Abensoraich es creación del espíritu colectivo de todo el pueblo. Hay cantos que emocionan alegremente y conmueven; otros son suavísimos y delicados; otros son muy técnicos y científicos; pues bien, las tres cosas juntas posee el incomparable canto de Abensoraich."[1]

Para formarse idea precisa de la altura y perfección que, por virtud de las facultades de este artista eminente, logró alcanzar el canto árabe, supuesta ya la influencia general de la música persa y bizantina, bastará traducir el siguiente pasaje del Ispahaní: "Preguntaron a Abensoraich: —¿Qué quiere expresar la gente cuando, refiriéndose a un cantor, dice:

"Fulano acierta, Fulano no acierta"? El contestó: —El cantor que acierta y ejecuta como el arte pide es el que canta con perfecta afinación, produciendo correctamente los sonidos; el que realiza con holgura y amplitud las respiraciones, se ajusta a la medida de los versos, articula distintamente las frases con exacta pronunciación gramatical, sostiene con desahogo las notas largas, sabe pararse en las cesuras o silencios y en las notas breves, se acomoda al movimiento de los varios ritmos, no prodiga los tiempos fuertes gritando de manera excesiva, y todo ello sin perder un instante la marcha cadenciosa y rítmica que señala el acompañamiento."

A mi juicio, aun en la hora actual, en Europa, esas instrucciones de Abensoraich podrían considerarse como el mejor código del cantante.

Junto a Abensoraich debe recordarse a su discípulo y criado Algarid. Este fué un mestizo, beréber, liberto de unas célebres plañideras, las Ablat, las cuales se lo entregaron a

Abensoraich para que lo tuviese de sirviente, y de ese modo, estando a su lado, aprendiera a cantar. A él antes le habían enseñado ya sus patronas las canciones tristes o endechas que se dirigen a los muertos, y él se había aficionado a este género; pero luego, aumentando su repertorio, llegó a emular a su gran maestro, el cual, al advertir la reputación creciente e invasora que su criado iba adquiriendo, tuvo que apelar, para conservar la primacía, a la estratagema de dedicarse a cantar *rámeles* y *hezeches*, géneros más movidos y ligeros, y más aceptos del gusto del público.

A pesar de todo, las mujeres de la Meca llegaron a preferir a Algarid, a quien buscaban afanosamente para que cantase en las veladas. Los peregrinos que acudían a la ciudad santa solicitábanle para que se hiciese oír y, después de oírle, prodigábanle aplausos, repitiendo que no habían jamás oído cosa mejor. Hasta se creó la leyenda de que él oía cantar de noche a los genios, y luego componía sus cantos inspirado por aquella música.

No se ha sabido cómo murió: se supone que los genios le mataron.

Al lado de estos cantores, que pusieron los cimientos de la nueva escuela, hay que señalar también la parte no escasa que en ese movimiento tomaron las mujeres. Leyendo el libro del Ispahaní se nota en cada página que en los primeros tiempos del islamismo debía ser muy frecuente el que las esclavas cantasen alegres canciones en las tabernas (que hoy llamaríamos cafés), o en lugares y ocasiones en que la gente se divierte (convites y fiestas), y lamentaciones o endechas en funerales o entierros. Pero esos cantos, al pronto, no debieron ser muy artísticos, a juzgar por las cualidades nuevas que el canto de las mujeres comenzó luego a adquirir.

Las cantoras que más se distinguieron dentro de la nueva escuela, de canto rítmico o acompasado, según los verídicos informes que se nos han transmitido, fueron Izatolmila y Chamila. Izatolmila era una esclava de irreprochables costumbres, guapísima, de amable

trato, de amenísima conversación y que se expresaba con mucha elegancia de estilo. Se le puso el nombre de Izatolmila por un gracioso gesto o movimiento que hacía al andar.

Ejecutaba divinamente: tenía una voz extensa y llena, que desde muy lejos se oía, y acompañábase con el laúd o con el arpa, o con otros instrumentos que con destreza manejaba y tañía mejor que nadie. Ella fué realmente la que sedujo al pueblo de Medina a aficionarse al canto, haciendo caer a todo el mundo en esa falta de moral religiosa.

En la persona de Chamila vino a posarse la soberanía artística de la primera generación de los que cantaron en árabe. Todos ellos la oyeron y todos la aclamaron como reina del canto, desde Tuéis a Mabed.

Por su carácter afable y alegre se hizo popularísima. Su biografía está llena de descripciones de escenas graciosas, en las que aparece como mujer de grandes atractivos, que gozaba de muchas simpatías.

En las peregrinaciones, especialmente, es

cuando muchísimos amos mandaban a sus esclavas para que ella las enseñase, y hubo peregrinación en que multitud de cantores, entre los que estaban Abenmosácheh, Abensoraich y Algarid, con infinidad de cantoras y de gente noble y del pueblo, salían a recibirla gozosamente a su entrada en Meca.

Un día, siendo ya liberta o emancipada, sentóse en un sillón de su casa e invitó a todos los que pasaban, diciéndoles que podían entrar a oírla. La casa se llenó hasta las azoteas. Mientras la gente acudía, sus esclavas, ataviadas con mandiles, sirvieron bebidas a toda la concurrencia. Cuando en la casa ya no cabían más, dijo Chamila a los presentes que tenía el propósito, fundado en escrúpulos religiosos, de abandonar el canto: había tenido una pesadilla, un sueño que la había amedrentado. La gente, al oírla, manifestóse dividida en varios pareceres, hasta que se levantó un alfaquí y declaró que el canto era placer muy lícito, y que eran unos estúpidos ignorantes los que sostenían que el cantar fuese pecado. Cantó en-

tonces Chamila, y al acabar, a voz en grito, aplaudieron todos, dando gracias a Dios de que a la comunidad musulmana no se la hubiese privado del canto.

El arte triunfaba, acallando todos los escrúpulos religiosos que los celosos musulmanes trataban de mantener en el pueblo.

Para terminar la relación histórica de la gran generación de artistas que fundaron el arte del canto árabe, debemos mencionar a Abenmohris, Mabed y Málic. Abenmohris era hijo de un sacristán de la mezquita Caaba, procedente de familia persa, discípulo de Abenmosácheh. Se dice de él lo mismo que se ha dicho de su maestro: que estuvo en Persia y en Siria, donde aprendió melodías persas y bizantinas, a las que luego aplicó letra árabe; que fué el primero que cantó en el género *rámel.*

Como era hombre muy enfermizo y de enfermedad contagiosa (murió de elefantiasis), era esquivo y no trataba con la gente, por lo cual su vida pasó casi en la oscuridad. Sus can-

tos se conservaron porque un amigo suyo, que le socorría y pagaba sus viajes, los aprendió, y una esclava de este su protector difundiólas después.

El celebérrimo Mabed tampoco procedía de raza árabe: su padre era negro; él, mestizo. Fué discípulo de Saib Játer y de Naxet. Componía con mucho arte, cantaba primorosamente, con una voz varonil, dura, sólida, potentísima, que entusiasmaba a los oyentes, y, sobre todo, debió de ser buen maestro, pues multitud de cantores famosos se formaron en su escuela, y de él aprendieron muchísimas esclavas, las cuales difundieron su fama por todo el imperio musulmán.

Consérvase memoria de un pormenor un poco significativo de su manera de componer. Refiere Ishac el Mosulí que se le preguntó a Mabed: "¿Cómo te las arreglas para componer tus cantos?" Y contestó: "Monto en mi cabalgadura, llevo el ritmo con la vara dando golpes sobre la silla de montar, y canto a me-

dia voz, sujetando el verso al ritmo, hasta que logro ajustar la melodía".

Se dice que, realmente, en los cantos de Mabed se distinguían con claridad los efectos rítmicos de su manera personal de componer.

Málic, nacido en Medina, discípulo de Chamila y de Mabed, fué un gran cantor y compositor; pero para nuestro objeto lo más interesante es la particularidad técnica de su personal manera de componer. El mismo confiesa que aprendía los cantos populares que corrían entre el pueblo, y los arreglaba, añadiendo y quitando, hermoseándolos y aderezándolos a su gusto. Llegó por este sistema a componer con tal perfección, que, aun imitando los cantos de su maestro Mabed, los dejaba tan bien construídos, que los superaba.

Compuso melodías nuevas imitando las endechas que las plañideras vulgares cantaban llorando y lamentándose, y resultaron más dulces y artísticas con los añadidos y arreglos que él hacía. En otra ocasión aprendió una melodía sin palabras que tarareaba un arriero

de Siria, guiando una recua de asnos, y le puso letra árabe; en otra se sirvió de un cantarcillo que oyó a un tejedor de la Meca.

De uno de esos cantos populares se sirvió para emocionar al califa Algualid, al cual no habían gustado los cantos de Málic a la primera audición. Enterado éste del escaso efecto logrado, bebió unas cuantas copas de vino, entró en palacio, dando fuertes golpes en el llamador de la puerta, y se puso, a plena voz, a cantar esa popular melodía, y entonces consiguió emocionar y entusiasmar a Algualid.

Fuera de Meca y Medina nó hubo en aquel tiempo cantores de gran fama; pero se formaron dos centros musicales dignos de mención: el de Guadilcora, en la península arábiga, y el de Alhira en el Irac.

Omar ben Daúd fué el maestro de los cantores de Guadilcora. Aprendió el canto de los maestros de Meca y fué, no sólo muy diestro cantante, sobre todo en el género triste, en que emocionaba vivamente, sino también compositor muy técnico.

Cuenta él que una noche, viajando entre Medina y Meca, oyó la voz de un hombre que cantaba melodía tan bonita cual ninguna de las que antes había oído. Estuvo a punto de desvanecerse y caer de la cabalgadura: tal fué su emoción. Bajóse luego y fué en busca del que cantaba, y vió que era un pastor. Expúsole su deseo de que la repitiera; el pastor exigióle su remuneración, otorgósela y la repitió aquél tantas veces cuantas fueron precisas para que Omar la aprendiese.

Como discípulo de la escuela de Guadilcora se cita a Honáin de Alhira, que era un camalo cristiano que por su oficio tenía que servir, llevándoles frutas, a cantoras y cantores; oyólos, y aprendió tan bien que se hizo célebre. Fué discípulo de Omar ben Daúd y de Alhácam el Guadí, y el más distinguido cantor del Irac.

Cuenta Honáin que en cierta ocasión estuvo en Emesa y que preguntó dónde se reunía la gente del bronce, y éstos le invitaron a asistir a sus reuniones. Allí, enterado de que no ha-

bía ningún cantor presente, pidió un laúd y comenzó a cantar unas célebres canciones de Mabed; pero la concurrencia se mantuvo impávida, cual si hubiera cantado a las paredes: les había parecido excesivamente seria la música de Mabed. Visto el mal efecto, cantó las de Algarid, y nada..., se hicieron los desentendidos. Comenzó entonces a cantar los allegros de Abensoraich y los *hezech* de Alhácam y otras canciones personales suyas, esforzándose cuanto pudo para insinuarse y vencer la frialdad; pero se quedaron tan frescos. Al acabar le dijeron: "¡Ah, si estuviera aquí Abumonábih!" Y vino por fin éste: era un vejete indecente y ridículamente trajeado, a quien todos se apresuraron a saludar y obsequiar. Cogió el laúd, cantó y le aplaudieron todos, entusiasmados de aquel esperpento. Honáin, asqueado, se marchó de Emesa para volverse a su ciudad natal.

Estando en ella, ocurrió que el gobernador del Irac publicó una orden prohibiendo el canto en su provincia, y un día en que el go-

bernador dió permiso para que la gente del pueblo entrara en su palacio a visitarle, se presentó Honáin, llevando el laúd escondido bajo las ropas. "Señor gobernador, le dijo, yo tengo un oficio con el que mantengo a mi familia. Usía ha prohibido que se ejerza, y esa prohibición pone en trance apurado a mí y a mi familia." "¿Cuál es?", preguntó el gobernador. "Este", dijo, descubriendo el laúd. Ordenóle que cantara; pulsó las cuerdas, cantó, y, emocionado y llorando, el gobernador exclamó: "Sólo a ti consiento que cantes."

Honáin llegó a extremada vejez y murió de manera singular. El y varios cantores dieron una audición pública en la propia casa de Honáin. Acudió tanta gente que se llenó toda la casa, incluso las azoteas, y se cargó tanto el peso, que se desplomó el edificio, matando a Honáin.

Con este brevísimo resumen de someras y poco orgánicas noticias habrá podido el lector curioso y atento formar idea, aunque sea su-

perficialmente, acerca de los orígenes y progresos del arte musical en países islámicos.

La región en que brillaron los primeros artistas fué la de Meca y Medina, no porque hubiese existido antes allí tradición musical, sino porque fueron ciudades a las que las familias árabes de abolengo, enriquecidas hasta la opulencia con el botín de las guerras de conquista, atrajeron las artes suntuarias y otros elementos de cultura que poseían los pueblos conquistados. Entró en ellas la Música, porque músicos extranjeros, que no eran árabes, la llevaron. Los árabes tuvieron el gusto de oírla, pagarla y fomentarla. Las peregrinaciones anuales a las dos ciudades santas fué un excelente medio de difusión de la nueva escuela de canto, que se propagó con rapidez pasmosa. Las familias más acomodadas de todo el Imperio acudían a proveerse de esclavos y esclavas que hubiesen allí aprendido a cantar. Fueron muchas también las que se mandaron a Meca y Medina para instruirlas, y hasta se hizo negocio el comercio de comprar esclavas,

enseñarlas y revenderlas, exportándolas a las provincias más distantes. El atractivo del canto fué más potente que las prohibiciones religiosas: hasta las mujeres, que son más timoratas, dedicáronse a cantar, no sólo endechas, como las plañideras antiguas, sino las nuevas y muy alegres con que se regocijaron en bodas, fiestas, festines, casas de bebidas, oyéndose en todas partes laúdes, arpas y salterios.

Nació la música árabe, no por generación espontánea ni por raptos líricos personales, sacándola de la nada, sino por directa imitación de las melodías persas y bizantinas, las cuales fueron aprovechadas, juntamente con la música instrumental, y con los mismos instrumentos con que se ejecutaban en esos pueblos vecinos conquistados.

Los artistas eran populares, en el sentido de que procedían de clases bajas, como que su oficio estaba descalificado; pero el público era internacional, es decir, el que se congregaba en las peregrinaciones de gentes que proce-

dían de los más lejanos países. Los temas melódicos procedían de escuelas artísticas de civilización antigua; pero selegidos por el gusto popular y conservados por profesionales entendidos. Artistas escrupulosos e inspirados los acomodaron y aun renovaron para acoplarlos a las formas métricas de la poesía árabe.

La Música, como voladora golondrina, vino de Persia y Bizancio a revolotear y a posarse algún tiempo en los arenales de la península arábiga, donde hasta entonces no había anidado.

Se mantuvo allí pocos siglos, pasados los cuales hubo de volar en busca de otro horizonte. Porque ahora, en la actualidad, ya no queda en Meca ni en Medina ni el recuerdo de las canciones que en otro tiempo regocijaron o emocionaron a sus habitantes. Los europeos que las visitan no encuentran rastro alguno de la antigua música que en ellas floreció, y afirman que *la música allí ha muerto completamente*. Así lo dice Burkhard.

CAPITULO II

LA MÚSICA EN LA CORTE DE LOS CALIFAS: DAMASCO Y BAGDAD.—SU APOGEO EN TIEMPO DE HARÚN ARRAXID.—LOS GRANDES COMPOSITORES CLÁSICOS: IBRAHIM EL MOSULÍ Y SU HIJO ISHAC.

LOS primeros califas, representantes genuinos del espíritu austero y viril de los árabes, fueron hombres demasiado serios y religiosos para que cayesen en la tentación de entretenerse oyendo música. Además, entonces aún no se había formado siquiera la escuela musical árabe. Sólo después de subir al trono los Omeyas y haberse iniciado el nuevo movimiento artístico en Meca y Medina se introdujo en la corte damascena el vino y la música, que antes y después, dentro del islamismo, han sido compañeros inseparables.

Los monarcas de esta familia, de quienes se dice que más se apasionaron por la música, son Yecid I, Yecid II y Gualid II.

Cuenta el Ispahaní que Yecid I, hijo de Moavía, introdujo la costumbre de celebrar fiestas musicales en palacio, haciendo pública ostentación de su incontinencia en la bebida y de entregarse a los placeres de la música. Tuvo por comensal y compañero a su esclavo Sarhón, artista cristiano. Sáib Játer frecuentó también su palacio, donde acompañaba al soberano en francachelas ruidosas. Este califa no tuvo escrúpulos en emplear el correo del Estado, la estafeta oficial musulmana, para hacer venir de la Meca a un cantor, llamado Abuleheb, del que se quedó prendado y a quien recompensó con esplendidez, dándole dineros y vestidos que solían regalarse a los altos dignatarios del Imperio. En su reinado comenzó a formarse la escuela del canto árabe en Meca y Medina, a tocarse instrumentos y a beberse vino públicamente.

Yecid II se hizo célebre por sus amores con

Hababa, cantora de quien se enamoró siendo él joven, en un viaje que hizo a la Meca. Luego, al subir al trono, compróla por 4.000 dinares. El canto de Hababa le embelesaba y enloquecía. Su pasión llegó a tal extremo, que cuando ella murió, Yecid tuvo su cadáver sin enterrar tres días, y en ellos no hizo más que mirarla, besarla y llorar.

Quince días después, de tristeza, fallecía el monarca.

Gualid II no se contentó con el placer de oír música y rodearse de músicos y cantores, que hizo venir de Medina y otras partes, sino que aprendió a tocar el laúd y hasta compuso algunas canciones que él mismo se acompañaba con el adufe y otros instrumentos, y algunas veces lo hizo como un juglar de la calle, sin pudor ni delicadeza, emborrachándose y poniéndose a cantar las alegres canciones de Tuéis, aunque después, al serenarse, avergonzado de sí mismo, prohibiese a los que habían presenciado la escena que a nadie informaran de lo que habían visto.

Su reinado coincidió con el florecimiento del canto en Meca y Medina, con Abensoraich, Mabed, Algarid, Abenaixa, Abenmohris, Tuéis y Dahmán, alguno de los cuales cantó también en la corte, y en su tiempo se puso de moda en todo el Imperio el tener esclavas cantoras, instruídas en ambas ciudades santas.

El arte musical se fué propagando sin estímulos artificiosos cortesanos. A los Omeyas de Damasco se debe muy poco. De las escenas palaciegas de su corte que nos describen los historiadores, se infiere que estos califas aún conservaban la rudeza del desierto y se inclinaban más a las bromas histriónicas, burdas y aun soeces, que a delicadezas artísticas. Para encontrar refinamiento, pulcritud y elegancia, hay que esperar a que brille en todo su esplendor y riqueza la corte fastuosa de los Abasíes en Bagdad.

El primer califa de esta familia, que fundó a Bagdad (mediado el siglo VIII de Jesucristo), Almansur, no sólo no era aficionado a la música, sino que prohibió severamente el que

se cantara o tañesen instrumentos en su palacio. Un día oyó un gran alboroto dentro de sus habitaciones y ordenó que le informaran del caso. Dijéronle que uno de los servidores palatinos estaba tocando un tombur o bandola, rodeado de esclavas, las cuales se divertían oyéndole y riendo estrepitosamente. Preguntó entonces el califa: "¿Qué es un tombur?" Y al enterarse de que era un instrumento de música que fabricaban en el Jorasán, levantóse y se fué directamente allá donde lo tañían. Las esclavas, al advertir que el califa se iba acercando, echaron a correr cada cual por su parte, y el monarca, incomodado, ordenó que rompieran el tombur en la cabeza del músico, y luego arrojó a éste de palacio, vendiéndolo como esclavo vil.

La música, como se ve, aunque perseguida, hallábase ya subrepticiamente dentro del palacio de los Abasíes. Y los sucesores de Almansur, educados por esas mismas esclavas palaciegas que se divertían con la música, era casi

imposible que se libraran del contagio ni continuasen con las prevenciones antiguas.

Entre tanto, después de pasada la generación de los insignes maestros de Meca y Medina, que fundó el canto árabe y hemos recordado en el capítulo anterior, apareció otra que vino a continuar las mismas tradiciones, conservando la pureza de aquel sistema artístico; consignó por escrito las noticias que de los primitivos maestros se le habían comunicado; compuso nuevas canciones, en las que se sujetaba al método tradicional, y difundió las nuevas y las viejas, hasta introducir en Bagdad la escuela clásica.

La principal figura de ese período fué Sayat, discípulo del erudito historiador de la música árabe Yunus el Cátib. Fué excelentísimo cantor, tañedor y compositor y maestro directo de Abenchami y de Ibrahim el Mosulí. Estos discípulos suyos opinaban que su maestro fué el mejor cantor de su tiempo, y su canto encendía la sangre más que un baño caliente. Solía acompañarse de un flautista llamado Ha-

bal y de un tañedor que se llamaba Ocab. Compuso unas ochenta canciones, ajustadas a las pautas tradicionales, y recomendó al morir que las conservaran sin alteración alguna desde la primera nota a la última.

Gran artista de esta época fué también Basbas, esclava mestiza, la cual, instruída por los maestros de los primeros tiempos, alcanzó eminente lugar dentro del palacio real de los Abasíes. Primeramente la poseyó un comerciante muy acreditado, que tenía una colección de excelentes esclavas cantoras, por lo cual a su casa solía acudir la gente noble a oírlas. Esos mismos oyentes se constituían en encubridores del comerciante, ocultando el comercio ilícito que él hacía. El Mahdí, siendo príncipe heredero de Almansur, sin saberlo su padre, compró a Basbas por 17.000 monedas de oro; y hasta se dice que de ésta tuvo a su hija Alía.

Yecid Haurá, de Medina, fué ya músico palatino de los Abasíes, en tiempos de El Mahdí. Este artista distinguióse principalmente por su elegante manera de accionar al tiempo de

estar cantando. El e Ibrahim el Mosulí formaron sociedad, con el fin de comprar esclavas, instruírlas en el canto, y revenderlas. Ibrahim tuvo cuidado de recomendar a esas esclavas que imitasen y aprendiesen los gestos y actitudes que Yecid Haurá hacía al cantar, porque, según aquél, este hombre era la suprema elegancia cantando. Ellas, obedientes, aprendieron esas maneras y las enseñaron al propio Ibrahim y a su hijo Ishac. Ibrahim, además, les recomendó que enseñasen eso mismo a todos los que con ellas comunicaran, y así lo hicieron, hasta que se hizo vulgar, extendida y ordinaria, aun entre el pueblo, una cualidad peregrina que antes poseía únicamente un solo cantor.

Pero el apogeo de la escuela musical árabe tuvo lugar en tiempos de Harún Arraxid y de sus sucesores inmediatos. Los Abasíes, al establecer su corte en plena Mesopotamia, dejáronse influir más intensamente de la cultura persa, hasta el extremo de imitar la organización palatina de los Sasánidas. En tiempos

del emperador Ardaxir figuraban entre los empleados palatinos, en rango inferior al de los funcionarios políticos, varias categorías de músicos y cantores, los cuales constituían lo que hoy podríamos llamar capilla real. Estos músicos, además de su sueldo ordinario, recibían pagas extraordinarias en las ocasiones en que lograban emocionar vivamente a los emperadores persas.

Harún Arraxid y sus sucesores, siguiendo el ejemplo de los emperadores persas, tuvieron en su palacio, por lo menos, tres categorías de cantores y músicos, a juzgar por desperdigadas noticias que nos han llegado. Estos artistas habían de cantar y tocar normalmente ciertos días de la semana, y, además, siempre que al soberano le viniera el deseo de oír música. Para dar sus conciertos se les colocaba en un salón de palacio donde celebraba su tertulia el califa, pero separados de éste por medio de una gran cortina o *citara.* Tenían un director, que se llamaba el jefe de la citara, el cual comunicaba directamente con el so-

berano para recibir sus órdenes acerca de lo que habían de ejecutar los músicos tras la cortina.

Por virtud de esta separación, no podía el monarca tener el gusto de ver a los músicos. Por otra parte, los músicos, creyéndose sujetos a rigurosa etiqueta palaciega, gozaban de poca libertad. Al califa cansaba a veces la escasa espontaneidad de esas sesiones. Se cuenta de Harún Arraxid que dijo a uno de sus amigos: "Yo desearía ver a los que suelen venir a mi tertulia y a los cantores, todos juntos, comiendo, bebiendo y divirtiéndose sin etiqueta ni respetos, haciendo lo que hacen en sus casas entre amigos íntimos. Para ello, lo mejor es que yo me ponga en sitio donde no me vean y les pueda ver. Iré yo con mis parientes Fulano y Zutano y los dignatarios Zutano y Mengano, a tu casa, de mañanita, antes del amanecer. Tú madrugas y visitas a Fulano y Zutano y a todos los cantores, y les invitas. Ellos, que se pongan en sitio donde les

podamos ver y no nos vean. Obséquiales y hasta regálales vestidos."

En efecto, así ocurrió: se les presentó la comida a la vista de Harún Arraxid, y comieron; sacaron el vino, y bebieron; se les hizo regalos y cantaron con tanta novedad (algunos hasta improvisaron), despreocupación y gracia, que Harún Arraxid, entusiasmado, estuvo a punto de salir del escondite.

Aparte de estos músicos a sueldo, vivían en palacio multitud de esclavas y esclavos cantores y bailarines.

En tiempos de Harún Arraxid se organizó en palacio una fiesta, y se reunieron dos mil esclavas cantando un *hezech*.

En los días de Alamín celebróse en palacio una fiesta musical nocturna en que tomaron parte todos los del servicio palaciego, llenándose el salón de fiestas de esclavos y esclavas que cantaban a coro, y estuvieron así, cantando y danzando, la noche entera, hasta el amanecer.

Y el músico Abensadaca cuenta que un Do-

mingo de Ramos (fiesta cristiana) entró en el palacio de Almamún, a tiempo en que estaban allí veinte esclavos bizantinos, ataviados con ropaje de seda griega, con sus cinturones, sus cruces de oro al cuello y ramos de palma y olivo en las manos, y que el califa ordenó a Abensadaca que cantara y tocara, mientras los esclavos bizantinos bailaban varias danzas suyas, y entusiasmaron tanto al califa aquellos bailes y cantos, que se emborrachó y recompensó a Abensadaca con mil monedas de oro.

Pero todas estas escenas, por curiosas que sean algunas de ellas, no nos ayudan a formar idea exacta de la parte técnica de la música que entonces se ejecutaba.

Para informarnos concretamente habremos de comunicar con los dos músicos más eminentes de aquella época, que personifican el clasicismo de la música árabe: Ibrahim el Mosulí y su hijo Ishac. Ambos fueron los músicos más distinguidos del palacio de los Abasíes.

Ibrahim el Mosulí procedía de noble fami-

lia persa. Nació en Cufa el año 125 de la Hégira. Vivió algún tiempo en Mosul, de donde deriva su nombre patronímico, y murió en Bagdad en 188 (803 de J. C.), a los sesenta y tres años.

Su afición a la música inicióse en circunstancias muy peregrinas. Al salir un día de Mosul fué secuestrado por unos salteadores de caminos, los cuales, tras de robar a los viandantes, tenían la costumbre de entretenerse bebiendo y cantando en sus guaridas.

En el tiempo que estuvo allí retenido aprendió algunos cantos de los ladrones, y ese fué el germen de su afición a la música. Enteróse luego de que algunos cantantes habían logrado reunir inmensa fortuna, y eso le estimuló y decidió a seguir esta carrera, comenzando por recorrer los países más distantes, a fin de aprender en todas las escuelas artísticas que entonces existían. En Rai, especialmente, es donde se amaestró en el canto persa y el árabe; en la ciudad de Medina recogió cantos populares, y en todo el Hechaz se informó, por

medio de personas ancianas, del canto árabe antiguo, etc., logrando tan universal instrucción técnica, que no había género que no conociese y practicase. Cada uno de los antiguos cantores solía tener un género favorito: uno se dedicaba a los allegros; otro, a los lentos. Realmente, no se dedicaron a todos los géneros más que Abensoraich, Ibrahim el Mosulí y su hijo Ishac.

Ibrahim conocía perfectamente las escuelas y los estilos de los compositores y cantores. Son innumerables las citas, en el libro del Ispahaní, de las ocasiones en que, al oír este músico una canción, indica quién fué el que la compuso, pues llegó a precisar el estilo personal de todos los artistas que le precedieron.

Como técnico de gustos clásicos, procuraba seguir las normas matemáticas de las composiciones musicales, y notaba, como falta, toda libertad personal del ejecutante que se desviase de estas normas. ¡Cuántas veces echó en cara a Mojárec las licencias que se tomaba

éste en la distribución o división de las frases melódicas!

De la fineza de su oído y de su escrupulosidad en la afinación puede darse el siguiente testimonio: El cantor Abenchami fué un día a visitar a Ibrahim. Este, por obsequiarle, hizo salir a treinta de sus esclavas, las cuales cantaron acompañándose ellas mismas *con un solo modo de acompañamiento.* Abenchami pudo notar que entre todas las cuerdas de los laúdes había una desafinada. Ibrahim, al percibir que era así efectivamente, dirigiéndose a la que tenía destemplado el laúd, dijo: "Fulana, sube la segunda cuerda de tu laúd." La esclava apretó la clavija de la segunda cuerda, y todo quedó afinado. Es decir, que si Abenchami notó la desafinación de una cuerda, Ibrahim señaló la cuerda y acertó concretamente en la causa del defecto: el haberse aflojado la cuerda segunda del laúd de la esclava que él había indicado.

Harún Arraxid preguntó un día a Ibrahim cómo se las arreglaba para componer nuevas

melodías. Ibrahim le contestó: "Me abstraigo de toda idea extraña que pueda preocuparme; me represento o imagino el estado emocional, a fin de que la inspiración de los cantos se me facilite; guiado por el ritmo, voy cantando, y repito cuantas veces sea necesario para obtener y aun dominar aquello que deseo componer."

Palabras que indican claramente que trataba de aplicar a cada emoción la música más adecuada.

Y, efectivamente, algunos testigos de su manera de componer refieren que al pasar por casa de Ibrahim, estando las ventanas abiertas, se le oía desde la calle componer una canción; la repetía, la tocaba; volvía a repetirla, para concertar las partes melódicas, y, entre tanto, las esclavas tañían instrumentos acompañándole.

La música de sus canciones debió ser, como la de las antiguas, de género popularizable. Se induce por lo siguiente: "En cierta ocasión —se nos dice en el *Libro de las Canciones*

del Ispahaní—Ibrahim y su hijo Ishac, para decidir cuál de los dos había compuesto más bonitas canciones, resolvieron encomendar el fallo a un árbitro. Este había de ser el primer individuo con quien se tropezaran. Un ignorante nabateo, un leñador que iba con su carga al hombro por el desierto, fué el que decidió la contienda." No buscaron como juez a un artista, ni a un príncipe, ni palaciego, sino a un campesino.

El número de las composiciones de Ibrahim se calcula en 900 piezas, de las cuales 300 eran de mérito superior; 300, medianas, como las que solían componer los músicos ordinarios, y 300 de escasa valía. Entre ellas había una tan buena, que sólo era comparable con las tres mejores que se habían compuesto antes: una de Alhácam Elguadí, otra de Felih y otra de Sayat.

Fué maestro de aventajadísimos discípulos, entre los cuales, en primer lugar, se cuenta a su hijo Ishac, de quien se tratará luego. Por su ejemplo personal se corrigieron de vicios

algunos músicos con quienes trató, v. gr., el célebre flautista Barsuma y el gran tañedor Zélzel, a los cuales no sólo enseñó el canto árabe y la técnica particular de su música, sino que les corrigió de vicios que en su práctica, mal dirigida, habían adquirido.

Las esclavas que alcanzaron altísimo precio en el mercado por haber adquirido, mediante las enseñanzas de Ibrahim, el límite supremo de la educación musical, fueron muchas en número. Solía enseñarlas llevando el compás o ritmo con una batuta. Y con los emolumentos que obtuvo, por su excelentísima manera de cantar y su enseñanza, logró reunir una fabulosa fortuna que se contaba por millones y millones de monedas de plata.

Terminaremos su biografía con un gracioso juicio de Harún Arraxid, que era hombre de refinado gusto musical. Cantó Ibrahim un día ante Harún. Este monarca, emocionado vivamente, se puso, como frenético, a dar saltos y a gritar: "¡Oh, Adán [padre del género humano], si tú hubieras logrado la dicha de

oír a este descendiente tuyo que hoy tengo yo delante, seguramente gozarías al pensar que has sido antecesor de esta preciosa criatura!"

Ishac el Mosulí, hijo de Ibrahim, no poseía la garganta ni otras condiciones naturales para ser tan excelente cantor como su padre; pero quizá aventajó a éste en erudición musical y en conocimientos técnicos.

Mantúvose dentro de la escuela tradicional árabe, persistiendo en conservar los procedimientos y métodos antiguos de composición y ejecución, por lo cual fué muy apreciado por todo el mundo, altos y bajos, nobles y plebeyos. Continuó la enseñanza del canto del Hechaz y puede decirse que fué el último artista de la escuela clásica, parangonado con Abensoraich y Mabed. Tras él no tuvo ya semejante.

Su técnica, como la de su padre, no derivaba del estudio de libros ni tratados técnicos, sino de la observación y ejecución prácticas, por investigación directa de la música, tal como se ejecutaba entonces. Algunas veces en-

contróse embarazado por algunos, que quisieron presentarle cuestiones teóricas de las que se trataban en libros griegos que se habían traducido al árabe; pero él, después de sonrojarse un poco, como avergonzado de su ignorancia teórico-filosófica, contestaba: "Eso no se resuelve por medio de palabras: eso se demuestra ejecutando la música."

No era, pues, un teorizante; pero su instrucción era vastísima: conocía los cantos árabes antiguos, desde los de Tuéis hasta los de su edad; no sólo las distintas escuelas en general, sino las melodías especiales adjudicables a cada uno de los artistas. Las distinguía mejor que nadie. Era tan pasmosa y extraordinaria su erudición en esta parte, que suscitó en contemporáneos suyos la sospecha de que faltaba a la verdad al precisar tantas atribuciones históricas. Un día quisieron probarle. Dos mujeres que sabían escribir bien, pusiéronse detrás de las cortinas de la habitación en que se hallaba Ishac de visita. Cantaron unas canciones, e Ishac refirió quiénes habían

sido los autores y otras circunstancias históricas de esas canciones. Las mujeres, mientras Ishac hablaba, apuntaron en un cuaderno todo lo que éste había referido. Dejaron pasar algún tiempo, el que consideraron bastante para que el caso se olvidase, y, en otra ocasión, rerepitieron las mismas canciones y repitieron la pregunta, e Ishac repitió exactamente lo mismo, sin variar un ápice, como si hubiera estado leyendo el cuaderno en que se apuntó la primera conversación. De esta manera se cerficaron todos de que Ishac decía la verdad.

Demostró su agudeza crítica y sus talentos artísticos al inventar una nueva clasificación de las piezas musicales. Los críticos anteriores clasificaban las melodías sólo por los caracteres rítmicos; él puntualizó más, fijando, no sólo el aire o velocidad, sino hasta las notas fundamentales del instrumento que acompaña, es decir, lo que ahora podríamos llamar el tono o pauta armónica del acompañamiento, con sus alternativas o combinaciones.

Ishac conocía también la música extranjera.

Cuenta el gran cantor Mojárec que, en el tiempo de su esclavitud, el amo suyo, de quien él había aprendido el canto, tenía un camarero bizantino que solía cantar en griego, y un día le dijo el amo a Mojárec: "Aprende esa melodía griega que canta el camarero y ponle letra árabe, a fin de que pueda ejecutarse como nuestras canciones árabes; así someteremos a prueba a Ishac el Mosulí, a ver si acierta a clasificarla." Otro día en que Ishac apareció en casa del amo, éste ordenó a Mojárec que metiese aquella melodía bizantina en medio de sus cantos árabes, sin variar siquiera la altura del tono, en el mismo registro que las otras canciones. Mojárec lo hizo así; pero Ishac escuchó atentamente, fijóse en las distintas partes de las melodías, hasta que pudo certificarse de la disposición de las frases melódicas, medidas y cesuras, y, al fin, dijo: "Eso es un canto bizantino." Juicio que produjo general admiración.

De su sagacidad crítica se cuentan muchas anécdotas. En cierta ocasión le dieron a cono-

cer un canto nuevo. Al oírle infirió, por lo blando y tierno de la melodía, que lo había compuesto una mujer, y por la matemática disposición de sus partes, supuso que ésta tenía muy arraigados hábitos de acompañar con el laúd. Realmente era así: lo había compuesto la célebre cantora Oraib.

Como tañedor de laúd era una maravilla. En el palacio del califa Alguátec hallábanse en cierta ocasión Zelzel, Moláhit y nuestro Ishac. Moláhit era el jefe de los tañedores de la capilla real. Ishac rogó a éste que destemplara su laúd, y Moláhit lo destempló. Lo coge entonces Ishac, prueba un instante las cuerdas para ver en qué tono se hallaba cada una, y le dice en seguida a Moláhit: "Canta lo que quieras." Moláhit se puso a cantar, e Ishac le acompañó con el laúd destemplado, sin que se notara la más leve desafinación; pero pudo observarse que su mano izquierda iba subiendo y bajando nerviosamente por el mástil para poner los dedos en los trastes del laúd. Admirado de tan extraordinaria destreza, dijo el Califa: "Jamás

he visto que cantora alguna supiese hacer cosa igual." Ishac añadió: "Estas cosas no las saben hacer ellas; el único que yo sé que lo ha hecho es El Fihlid (célebre músico de los emperadores persas), el cual tocó una vez delante de Cosroes con el laúd destemplado, sin que el emperador llegase a notar esa circunstancia."

En otra ocasión, Ishac, en competencia con otros cantores, delante de Alguátec, cogió el laúd y cambió de sitio las cuerdas: la segunda la puso en el lugar del bordón; la prima, en el de la tercera; la tercera, en el de la prima, y el bordón, en el de la segunda, y se puso a tocar, diciendo: "El que quiera de vosotros, que cante." Y le acompañó sin errar una sola nota.

Ishac se puso un día a acompañar a Zorzor, después de haber destemplado las cuerdas del laúd, y nadie se enteró de que el laúd estaba destemplado. Luego destempló otro laúd, aflojando ciertas cuerdas y apretando otras, y le dijo a Zorzor: "Coge cualquiera de estos dos laúdes y haz las posturas que yo haga." Se puso a cantar Ishac, y Zorzor, imitando lo

que hacía Ishac con su laúd, acompañó perfectamente. Acabada la canción, díjole Ishac: "Ahora tú [solo, sin que yo te dé el ejemplo] toca un preludio, una frase de cualquier canción, lo que quieras, si es que sabes tocar." Se puso a tañer Zorzor y fracasó estrepitosamente. Entonces el califa Almotacím, que presenciaba la escena, exclamó: "¿Habráse visto cosa igual?"

Dicen que Ishac introdujo el uso del falsete (o la voz de los castrados), por ser lo que mejor se adaptaba a su garganta. El tenía mucha habilidad artística, mucho gusto para cantar, pero su voz natural no le acompañaba, hasta el punto que sus propias canciones eran más admiradas al oírlas cantadas por otros.

Ishac compuso una canción y luego explicó el propósito que había tenido al hacerla: "Este canto mío—dijo—imita el juego en que un hombre coge la bola o la pelota con el bastón, mientras la gente que hay en el hipódromo corre tras él, y, al llegar al extremo, le da

un último golpe, con el que lanza la bola o pelota a la meta."

De esta explicación se infiere que intentó componer música imitativa de un juego similar al juego de polo.

Por todo lo que antecede (y por unánime opinión de los historiadores) se evidencia que este artista era partidario de la escuela clásica árabe, de un arte fundado sabiamente en principios técnicos que exigían en las frases melódicas una ordenada disposición y una división exacta en partes matemáticamente iguales. Ahora bien, su estilo personal, su especialidad, como cantor y compositor, consistía en lo siguiente: pasaba de modo suave y gradual de los fuertes a los pianos, según lo exigiera la disposición melódica. La mayor parte de sus mejores cantos comenzaban por una nota aguda y fuerte, hasta el extremo de que le pusieron un mote despectivo, *el picado por escorpión,* pues principiaba gritando en sus más bonitas canciones y mantenía el fuerte hasta que la melodía iba gradualmente bajando con

un balanceo alternativo de fuertes y pianos. Eso es lo que constituía lo más exquisito de su arte personal. Y realmente, conforme a ese estilo, nos describen los historiadores un *rámel* que él compuso, *rámel* admirable cuyo principio era la nota de la octava alta y luego iba gradualmente bajando hasta llegar a la cadencia final, constituída por la nota de la octava baja.

Aunque todas estas descripciones no puedan darnos motivo para imaginar exactamente una melodía siquiera de aquel entonces, nos fijan los matices específicos de aquel arte, además de informarnos de las vicisitudes históricas de la música que realmente se practicaba.

CAPITULO III

ARTISTAS DE LA ESCUELA CLÁSICA DE LOS MOSULÍES.—LA MÚSICA POPULAR EN LA CORTE DE LOS CALIFAS.—UN MÚSICO DE NOBLE FAMILIA ÁRABE.

EL cantor de condiciones naturales más extraordinarias, de voz más potente y hermosa en los tiempos islámicos, fué Mojárec. Hijo de un carnicero, esclavo de la célebre cantora Atica, anduvo de chico pregonando por las calles de Cufa (o, según otras versiones, de Medina) la carne de su padre. Al observar su ama, por estos pregones, la buena voz del muchacho, le enseñó el canto. Luego, por compra, lo adquirió como esclavo Ibrahim el Mosulí, el cual, después de instruirlo, lo regaló a Fádal ben Yahia, y de éste pasó a propiedad de Harún Arraxid. Este ca-

lifa, en cierta ocasión, entusiasmadísimo por el canto de Mojárec, concedióle la libertad y le remuneró espléndidamente, dándole dinero y propiedades. Valiéronle, pues, sus aptitudes artísticas para hacerle hombre libre, rico y admirado.

El Mosulí opinaba que no había habido, entre árabes y no árabes, joven de condiciones más excepcionales. El canto de Mojárec no sólo maravillaba a los inteligentes, sino que embelesaba a todo el mundo: los chicos de la calle paraban sus juegos, oían y se emocionaban vivamente; en las peregrinaciones causaba sobre la muchedumbre el mismo efecto que Abensoraich: los peregrinos de todos los países le buscaban con avidez para extasiarse con su canto. En una ocasión se puso a cantar en un cementerio y todos los que transitaban por los caminos inmediatos, compradores, vendedores y viandantes, paráronse, dejaron sus tareas propias y quedáronse como embobados.

Cierta noche hallábase Mojárec navegando

en una barquilla por el Tigris, en Bagdad, y, después de emborracharse, púsose a cantar. Inmediatamente, por los patios de todos los alcázares que se habían construído a orillas del río, viéronse correr porfiadamente las lámparas y bujías de las personas que los habitaban, para acercarse y oírle. Hasta los marineros y servidores que había en la lancha lloraron, como unos benditos, de la emoción.

El mismo Ibrahim el Mosulí confiesa que se sentía hondamente conmovido del canto de Mojárec: en varias ocasiones se le vieron correr las lágrimas por las mejillas, acongojado cálidamente y exclamando: "A éste le corresponderá llevar el estandarte de los cantores el día en que yo falte."

Era tal la potencia de su voz, que, cuando se esforzaba mucho, los oyentes creían que la tierra temblaba. Refiérese que un día, al oír cantar a los almuédanos en los altos alminares, Mojárec tuvo el capricho de remedarles cantando la frase litúrgica, y fué tal el chorro de

su voz, que los oyentes imaginaron que el Tigris se abría para tragárselos.

Pero tenía un defecto que los puristas le achacaban: el que no cantase nunca de igual modo una misma canción. Dejábase llevar de su espontaneidad, y la ejecutaba cada vez de manera distinta, añadiéndole algo de su cosecha personal. Apuntó ya, pues, en Mojárec el virtuosismo del ejecutante.

Su condiscípulo Aluya fué artista más instruído, más literato. Solía esmaltar su conversación con chispeantes anécdotas que la hacían agradabilísima. Era más disciplinado, ejecutaba escrupulosamente conforme a las reglas del arte clásico. Las esclavas aprendían mucho mejor con Aluya que con Mojárec, porque aquél repetía las canciones siempre en la misma forma. Pero Aluya no poseía las condicione naturales de Mojárec: su voz causaba en algunos extraña impresión. Un crítico afirma que Aluya tenía la voz como el tañido de una escudilla que, aun después de haber callado, queda sonando en el oído.

Era tañedor aventajadísimo, pero zurdo; en su laúd estaban invertidas las cuerdas: el bordón hallábase debajo, donde debía estar la prima, y la tercera, en lugar de la segunda; cogíalo con la derecha y pulsaba con la izquierda, porque así le venía mejor.

Al partido clásico palaciego de Bagdad, cuya jefatura residía en los Mosulíes, pertenecían también algunos artistas procedentes del centro de Arabia, que fueron invitados a ir a la capital política del Imperio. Uno de éstos fué Azzobair, hijo de Dahmán, hábil tañedor que tenía en su repertorio los antiguos cantos árabes que había aprendido en el Hechaz. Fué hábil compositor: algunas de sus originales composiciones le valieron, al ser cantadas delante de Harrún Arraxid, sumas fabulosas. Un hermano suyo, Abdala, artista mediocre, separóse de él y se inscribió en el partido modernista que capitaneaba el hijo del Mahdí.

Mohamed El Raf fué cantor y tañedor de arte castizo, músico de asombrosa facilidad para aprender todo lo que oía. Muchas veces

no necesitó más que oír una sola vez una melodía para aprenderla, y la ejecutaba tan ajustada y fielmente, que no se podía notar diferencia alguna. Estaba afiliado al partido clásico de Ibrahim el Mosulí y de su hijo, y se le oía en palacio con mucho gusto y aprecio; pero, al emborracharse, se tornaba tan quisquilloso y pendenciero, que Harún Arraxid tuvo que echarlo de palacio y prohibirle que pusiera allí los pies. Compuso pocas melodías buenas, pero alguna fué celebrada.

A la escuela clásica de los Mosulíes perteneció también una pléyade de cantoras que han dejado fama perdurable. La más célebre es Oraib.

Se dice que fué la primera esclava cantora que, habiéndose criado en los palacios, supo cantar conforme a la más pura tradición popular, hasta el punto de que emuló a las más eminentes artistas del primer período, Chamila, Izatolmila, etc., que se criaron en el Hechaz, en medio del pueblo bajo y entre árabes groseros. Era esbelta, hermosísima, elegante,

excelente poetisa, hábil tañedora, artista consumada, de agudísimo ingenio, de conversación atrayente y gran jugadora de damas y ajedrez.

Los cantos de Oraib eran dulces o tiernos, cualidad nueva entre los cantos árabes de mujer, y en ellos se guardaban escrupulosamente las formas artísticas clásicas, observando con exactitud la división matemática de las distintas partes y cesuras. No compuso jamás canción alguna que fuese innoble, defecto de que no estuvieron libres los más grandes maestros antiguos y contemporáneos.

En cierta ocasión permitióse Oraib hablar con excesiva franqueza a un músico amigo suyo, el cual, por habérsele muerto un hermano, sintió escrúpulos religiosos de su profesión y arrepintióse del pecado de cantar. Al comunicar ese propósito a su amiga Oraib, díjole ésta muy secamente: "Has hecho bien; después de todo, tu canto es soso, inartístico y sin emoción." El amigo, amargado por ese juicio, vengóse después diciendo que los cantos de

Oraib eran mil; pero se parecían tanto entre sí, que podían considerarse realmente como uno solo. Juicio injusto que no merecía Oraib.

Las vicisitudes de la vida de esta esclava cantora, que alcanzó la edad de noventa y seis años (había nacido en el 181 de la Hégira, 797 de J. C.), con la enumeración de los amos que tuvo, de los precios cruzados en sus ventas (100.000 monedas de plata unas veces; 5.000 de oro en otras), su emancipación, sus amores con el poeta Abenalmodáber, etc., podrían ser motivo de entretenida relación, pero nos desviarían de nuestro asunto principal.

El califa Almotámid, después de fallecida Oraib, ordenó que se coleccionaran los cantos de ésta, muchos de los cuales se habían hecho popularísimos, y, recogidos en cuadernos y hojas sueltas, llegaron nada menos que a mil.

La influencia de Ibrahim el Mosulí no se redujo al canto, sino también a la música instrumental. Discípulos suyos directos y amaestrados especialmente por él fueron dos grandes artistas, cuyos nombres pregonó la fama:

Barsuma, el flautista, y Zélzel, tañedor de laúd. Ambos procedían del bajo pueblo de Cufa: eran dos rudos, sucios e innobles individuos. Pero Ibrahim, habiendo advertido las grandes aptitudes de los dos, instruyólos, les enderezó los vicios adquiridos en su primera educación, y acabaron por formar parte de la capilla real de Harún Arraxid y acompañar al maestro. Zélzel fué el que introdujo la moda de usar laúdes de forma de un pescado llamado *saput*. Antes se usaban los de la antigua forma persa.

Predominó la escuela clásica de la música árabe en la corte de Harún Arraxid, sin duda porque ese era el gusto personal del Califa. Distinguía éste a la perfección los méritos de los cantantes y notaba con agudeza crítica las faltas que cometían, al ejecutar, los músicos más eminentes. Abenchami, a quien se le dijo que el soberano le achacaba frecuentes deslices en la ejecución, contestó: "Ya lo creo; no en balde es hombre que está oyendo cantar a buenos artistas hace veinte años." No gustaba de

preciosismos ni virtuosismos: un día cantaron a presencia suya una canción artificiosa, alambicada y temblona, suponiendo que esas exquisiteces habrían de gustarle, y no esquivó de mostrar su desagrado. A la inversa, exteriorizaba francamente su entusiasmo cuando algunos artistas le cantaban bonitas canciones populares.

Ismael ben Alharbad, originario de Meca, fué a cantar al palacio de Harún Arraxid, donde se encontró con los dos Mosulíes y con Felih y Abenchami. Un día cantó Elharbad, y quedaron todos admirados. Arraxid, no pudiendo contener la emoción, se puso a bailar. Al ver tal efecto, Elharbad dijo que esa canción tenía su historia, y contó que él había sido esclavo de una noble familia de Meca. Un día, su amo le dió dos pesetas para comprar carne. Al ir al mercado, se encontró con una muchacha que llevaba en la cabeza un cántaro e iba cantando esa canción con letra distinta a la que ahora le había puesto. Rogó a la muchacha que se la enseñara. Esta le dijo que

no se la enseñaría a menos que no le diese dos pesetas. Se las dió, y aprendió el canto. Pero al volver a casa sin carne, el amo le propinó una solemne paliza. Por desdicha suya, se le olvidó la canción, y otro día, después de darle el amo otras dos pesetas para comprar carne, volvió a encontrar a la muchacha y se repitió la misma escena. El amo, al ver que volvía de nuevo sin carne y sin pesetas, pidió la explicación del caso; él, entonces, le cantó la canción, y no sólo le perdonó el amo las dos pesetas, sino que le besó y le abrazó por haberla aprendido.

El hecho de que los grandes cantores del palacio de Harún introdujeran en su repertorio cantos populares se repitió muchas veces. Abenchami cantó delante de Harún Arraxid una canción popular del Yemen, oída por aquél a una muchacha negra, en muy semejantes circunstancias a la recogida por Elharbad. El Califa, al ejecutarla aquél, le dió 3.000 monedas de oro, y al enterarse de cómo la había recogido, le añadió 4.000 más.

Sabiendo esta inclinación del Califa, no es extraño que alguno de sus cantores se atreviese, como lo hizo un día, al llegar su turno, Abusadaca, a cantar las melodías populares que canturriaban los marineros o barqueros, los albañiles y los aguadores de Bagdad.

El Califa admiraba y premiaba a los artistas sin cuidarse de las antiguas prevenciones, que aún se conservaban en algunas familias emparentadas con él, de la rancia nobleza árabe. Queremos trasladar íntegramente una curiosa relación personal de un gran artista de aquel tiempo, para que se vea cómo la Música, a pesar de todos los escrúpulos religiosos y sociales, llegó a penetrar en las capas más refractarias de aquella sociedad.

Cuenta Abdala ben Elabás, poeta de raza árabe, emparentado con la noble familia imperial, músico y compositor, lo siguiente:

"La causa de mi iniciación en el canto y de haberlo aprendido fué el haberme enamorado de una esclava de mi tía Raquia. Yo no podía tratarla ni visitarla con frecuencia, por miedo

a que mi pasión se trasluciera y me impidiesen acercarme a mi amada. Expuse entonces a mi tía mi deseo de aprender a cantar, diciéndole que lo haría a escondidas de mi abuelo. Mi padre había muerto y mi tía y mi abuela me querían mucho.

"Mi tía, al oír mi propósito, preguntóme: "¿Qué es lo que te ha movido a eso?" Y yo le dije: "Tía, es una pasión muy grande la que me domina; si me impiden satisfacerla, me moriré de tristeza."

"Me sentía realmente inclinado, porque poseía facultades naturales. Mi tía no quiso contrariarme; pero me indicó que ella no quería que yo aprendiese demasiado, no fuera que se hiciese público que yo sabía cantar y con ello sobreviniese una afrenta para mi padre y mi abuelo.

"Yo le contesté que únicamente aprendería lo necesario para divertirme, y, así, con la excusa del canto, comencé a frecuentar el trato de la muchacha. Ella y sus compañeras me enseñaron a cantar, hasta que aprendí, a confe-

sión suya, más de lo que ellas sabían. Por lo menos, había conseguido lo que yo quería: hablar con la muchacha en la propia casa de mi abuelo, el cual creía que iba yo allí por cariño que a su persona profesaba. En su casa no se cantaba ninguna canción de Ishac, ni de Abenchami, ni de Zobair ben Dahmán, ni otras, sin que yo la aprendiera inmediatamente: la oía dos o tres veces y la aprendía bien.

"Al fin me atreví a componer una canción, y luego otra, y se las canté a la muchacha a quien yo quería, la cual, al preguntarle yo qué le había parecido, me contestó: "No he oído canción más bonita."

"Como las esclavas de Elhárit ben Baxjir y las de su hijo Mohámed, venían a mi casa y aprendían de las esclavas de mi tía Raquia y de las de mi abuelo, yo les enseñaba también los cantos que aquéllas no sabían. Un día me oyeron cantar las dos canciones que yo había compuesto, y las aprendieron. Preguntaron ellas de quién eran, y se les dijo que yo era el

autor. Me lo preguntaron a mí, y tuve que confesarlo.

"Entre tanto, las canciones comenzaron a divulgarse, hasta que hubo alguien que las cantó delante del califa Harún Arraxid. Gustáronle, preguntó a Ishac si las conocía, e Ishac contestó que debían ser de artista consumado. Harún insistió, preguntando a la muchacha a quien yo amaba. Ella, por miedo a mi tía y de que lo supiera mi abuelo, no quiso decirlo; pero el Califa la amenazó seriamente, y no tuvo más remedio que contarle la historia.

"Arraxid entonces llamó a mi abuelo y le dijo: "¿Cómo es que no me has dicho que tu nieto ha compuesto dos canciones que todo el mundo aplaude y que todos los cantores saben y repiten?" "No sé nada", contestó mi abuelo.

"Mi abuelo, al enterarse, se puso furioso, y, encarándose conmigo, me dijo: "Perro, más que perro, ¿por qué has aprendido a cantar bien sin mi consentimiento? No sólo has aprendido a cantar, sino que has compuesto can-

ciones, y las han aprendido, y las han divulgado y han llegado a noticia del Califa. ¡Has deshonrado a tus padres, que están en el sepulcro!"

"Pero, pasado el primer arrebato, mi abuelo mandó que trajesen un laúd; le canté un canto antiguo y luego mis dos canciones, y no sólo le parecieron bien, sino que lloró de gozo. Prometíle entonces no cantar sino ante el Califa o ante algún príncipe. Con esta promesa, me presentó otro día a Harún Arraxid.

"Yo estaba azoradísimo. Arraxid ordenó que me acercara. Cantaron otros, y, cuando me llegó el turno (*nuba*), cogí el laúd del músico que tenía a mi lado, me levanté y pedí permiso para cantar. Arraxid, al ver mi cortedad o vergüenza, se rió y me dijo: "No te azores, hombre. Siéntate y canta". Canté mi primera canción, y se emocionó; pidió que la repitiera, y la repetí tres veces. El se bebió, en señal de agrado, tres medias de vino. Luego canté la segunda, y se emborrachó. Llamó a Masrur (su

ministro ejecutivo) y le ordenó que trajera para mí diez mil monedas de oro, treinta trajes de los mejores y una caja llena de perfumes."

La música había penetrado hasta en los lugares más inaccesibles, en el corazón de las familias árabes más encopetadas.

CAPITULO IV

DECADENCIA DEL CANTO ÁRABE EN ORIENTE.—EL PRÍNCIPE IBRAHIM BEN EL MAHDÍ.—LUCHA ENTRE CLASICISTAS Y DECADENTISTAS.—LOS TOMBURÍES.

ESAS escenas, que rápidamente se han descrito, de las tertulias musicales en el palacio de Harún Arraxid, son imagen agrandada de lo que más modestamente ocurría en casi todas las casas nobles y ricas de Bagdad y de las principales poblaciones del Imperio.

La poderosa familia de los Barmecíes tenía también sus cantores y cantoras para su servicio personal, y algunos de éstos fueron de primera fila. Dananir, esclava cantora de Yahia ben Jálid el Barmecí, era de tales prendas, que el propio Harún Arraxid tenía muchísimo

gusto de ir a casa de ése su ministro por oírla, y en una ocasión dió a esta cantora un regalo precioso: un collar evaluado en 30.000 monedas de oro. La esposa de Arraxid, Om Cháfar, celosa por las frecuentes visitas y por las exageradas dádivas de su marido, quiso conocer a Dananir, y, al oírla, fué tal la impresión recibida, que comprendió y aun justificó la conducta de su marido. Dananir se había instruído bajo la dirección de los Mosulíes, de Felih y Abenchami; pero más especialmente fué discípula de Bedle, y luego escribió, como su maestra, un libro sobre los cantos, que se hizo famoso.

Los Barmecíes tuvieron también a su servicio a Abuzocar el ciego, el cual ejecutaba primorosamente, y a Mabed el Yactení, llamado Mabed el Pequeño, mulato mestizo de Medina, que cantaba conforme a las enseñanzas de los maestros clásicos.

Tanto se había introducido en las familias principales la moda de poseer esclavas cantoras, que arraigó y floreció la lucrativa indus-

tria de la cría y educación de esas esclavas. Famoso y célebre se hizo el rico comerciante Abenramín de Cufa, el cual adquirió una multitud de ellas, procedentes la mayor parte del Hechaz, donde se las había instruído en la buena escuela del canto árabe. Toda persona deseosa de oír cantar y de beber podía presentarse en el establecimiento de dicho señor. Propias suyas fueron las célebres artistas Salema Azarca, Saada y Rabiha. Una vez, en peregrinación a la Meca, llevóse sus esclavas, y allí vendió a Salema por 100.000 dirhemes. Las tertulias musicales de su casa fueron famosísimas; pero al construirse una mezquita en sitio inmediato a ella, tuvo que cerrarla al público, porque ya no se podía ir allí a beber y oír cantar.

Muchas de estas cantoras, por las prendas personales adquiridas, por la esmerada educación que habían recibido, aunque procediesen del bajo pueblo, acababan por enamorar a sus propios amos, y éstos se casaban con ellas, con lo que algunas lograron altísimas posiciones y

aun inmensas fortunas. Además, los hijos suyos, si heredaban la nobleza y el patrimonio de su padre, seguían con las aficiones musicales de la madre.

Alía, hija del califa El Mahdí, lo era de Macnuna, esclava cantora que tuvo su padre, y aunque a esta princesa se la educó muy religiosamente y leía el Alcorán y otros libros devotos y ordinariamente no bebía vino, fué una gran artista y compositora. Unos dicen que compuso cincuenta y tantas melodías; otros, setenta y dos o setenta y tres. Pero, al morir Arraxid, le entraron tales escrúpulos religiosos, que tuvo miedo y abandonó el vino y el canto.

No sólo hubo varios príncipes cantores, sino califas que, aun ocupando el solio, tuvieron el gusto de entretenerse componiendo música. Alguátec compuso cien canciones, que el gran crítico Ishac el Mosulí ponderó como muy inspiradas y correctas. Alguátec solía emplear una estratagema para exponer a Ishac las canciones que iba componiendo: decíale que había

oído cantar a una vieja una melodía, y cantaba la compuesta por él; pero como Ishac sabía el achaque de que adolecía el soberano y había caído ya en la cuenta de que el Califa era el autor, le ponderaba extraordinariamente el mérito de la canción de la vieja. Alguátec gustaba mucho de que el ejecutor de las composiciones personales suyas fuera Mojárec; pero como éste a veces se atrevía a poner añadidos que alteraban la pureza de la composición, el Califa entonces se incomodaba y las hacía ejecutar a Farida, que las repetía más correctamente.

Después de éste ya no hubo otro califa músico más que Almotámid, de quien se encomia tanto la inspiración, que se le parangona con los más eximios maestros de la gran escuela clásica.

Pero el príncipe abasí que, como artista, más fama ha alcanzado y más funesta influencia ejerció, fué Ibrahim, hijo del Mahdí, el cual vino a ser el jefe y la personificación del decadentismo de la escuela musical árabe.

Los tiempos iban señalando la hora del declive en la marcha: se iniciaba ya el descenso. El arte musical árabe había logrado tal difusión, que se había divulgado por todas las provincias del Imperio y había penetrado en todas las clases sociales. Los cantos de los autores clásicos habían recorrido todos los climas, y en muchas partes se habían abierto establecimientos públicos o tabernas (como los cafés de hoy) en que se tañían instrumentos y se cantaba. El oficio de cantor producía grandes y aun inmensas sumas; hallábase estimulado extraordinariamente, con lo cual la emulación de los ejecutantes se exacerbaba por virtud de una gran concurrencia.

Hasta entonces se había visto que los grandes compositores eran los primeros en ejecutar sus propios cantos, y, al hacerlo, es natural que se ajustasen a los moldes severos de su composición; pero Ishac el Mosulí ya fué más compositor que ejecutante: su garganta no estaba a la altura de su inspiración, por lo cual sus melodías originales ganaban al ser

ejecutadas por Mojárec u otros cantores que poseyeran buena voz. Estos y el público comenzaron a notar la importancia de las aptitudes del ejecutante, al ver que el canto sólo era perfecto mediante la intervención de ese otro elemento, que le daba tal relieve que parecía una creación nueva. Excitada la emulación del ejecutante, éste, tentado a lucir sus personales facultades, comenzó a usar de mucha mayor libertad de ejecución, creyendo que con ella mejoraban los cantos, renovándolos cada vez que los repetía. Nació, pues, el virtuosismo, el cual, exagerado, puede ser un elemento destructor del arte musical. Como cada ejecutante suele poseer un registro favorito, una habilidad especial que trata de poner en evidencia, acaba por acomodar todos los cantos á esa facultad propia, y el arte tiende a empobrecerse por ese exclusivismo, que luego suele ser inconscientemente imitado por otros, en los cuales ya constituye amaneramiento personal de mera ejecución, que desvía de las direcciones más impersonales del arte.

Con la mayor concurrencia se aviva también el prurito de aparecer originales en nuevas composiciones. Los más antiguos compositores, que no tuvieron reparo en confesar la copia de la música persa y bizantina y en aprovechar el caudal formado de antiguo, solían producir cincuenta, sesenta, cien canciones. De Ibrahim el Mosulí ya nos dicen que llegó a novecientas y que Oráib compuso mil. El repertorio de una sola cantora, Bedle, alcanzó el número de treinta mil canciones.

A medida que se iba componiendo más, es natural que se fueran agotando los temas de inspiración, y por mucho que los compositores viajaran y escudriñasen, por muy rico que fuera el caudal artístico de los pueblos con quienes comunicaran, al fin había de venir el agotamiento, el apuro y la dificultad de producir composiciones nuevas.

El ansia de ser originales se pega también a los ejecutantes, los cuales se atrevían a cantar la misma canción cada vez de distinto modo. Y como las más bonitas, por su extrema difu-

sión, al ser repetidas por muchísimos y a veces malos repetidores, acaban indefectiblemente por cansar y hastiar a fuerza de ser oídas, los compositores huían de repetir y buscaban afanosamente la originalidad, hasta por los caminos de la extravagancia.

Además, la excesiva concurrencia exacerba también el ansia de distinguirse pronto, y, en vez de aplicarse años y años para bien tañer instrumentos difíciles y sujetarse dócilmente a reglas matemáticas de escuelas muy exigentes, se desea únicamente la instrucción menos costosa, la superficial y rápida, que conduzca apresuradamente a la celebridad.

Todos estos estímulos actúan al principio de modo difuso e inconsciente; pero luego entra la reflexión y se trata de justificar esa superficialidad artística, como meta de nuevos ideales de arte, y se forman escuelas decadentistas, contrarias a la tradición clásica, no sólo en cuanto a la ejecución, sino fundando nuevos criterios artísticos.

Un decadentista, a juicio de los historiado-

res, fué el príncipe Ibrahim, hijo del califa El Mahdí, hermano del clasicista Harún Arraxid. Aquel príncipe poseía excelente voz y exquisito arte para cantar. Cuando él se hacía oír en palacio, instantáneamente todos los empleados palatinos de baja condición, criados, esclavos, obreros y artesanos, dejaban sus quehaceres para escuchar embelesados, muy atento el oído para no perder una nota. Y si, al acabar el príncipe, algún otro músico palaciego se ponía a cantar, todo el mundo volvía a la faena sin prestar atención alguna.

Cantaba con mucha naturalidad y sabía los cánones del arte; pero era algo indócil. No quería sujetarse a las reglas del canto antiguo, solía acortar las frases melódicas algo complicadas, aligerándolas o alterándolas, y si alguien le insinuaba este defecto, invitándole a que se fijara en lo que hacía, solía contestar: "Yo soy rey e hijo de rey: canto como me da la gana."

Se dice que fué el primero, o el más conspicuo, que alteró la pureza clásica del arte ára-

be, abriendo la puerta para que la audacia de otros se atreviera a desacreditar la escuela tradicional y rompiera los moldes clásicos.

Los decadentistas de toda época en que se pierde la inspiración achacan su infecundidad a la rigidez de las formas artísticas anteriores, a las que consideran rémoras de su genio, y al ser tratados con severidad por los partidarios del clasicismo, despiértase en ellos el espíritu de contradicción y de indisciplina, asociada a la emulación, que es viva siempre, y caen en la tentación de buscar medios mecánicos de producir piezas originales. Dejemos explicar este fenómeno al historiador de la música árabe, de quien principalmente nos servimos:

"Desde entonces (siglo IX de J. C.)—dice El Ispahaní—, hasta ahora (siglo X) existen dos escuelas: la de los que siguen las doctrinas de Ishac el Mosulí y sus discípulos, los cuales no gustan de cambiar el canto antiguo, ejecutándolo conforme antiguamente se ejecutaba, o con escasas variantes, y la de los partidarios de Ibrahim ben el Mahdí o los que le

imitaron, como Mojárec, Xeria, Raic y otros discípulos del príncipe, los cuales cantan las melodías antiguas como su capricho personal les sugiere, no como las cantaban los que las compusieron; así ayudan a los que desean que se les facilite el aprendizaje del canto, sienten aversión a lo serio, y, por sus escasas aptitudes, se les hace largo y pesado el camino de su instrucción. Y eso que el canto actual ya no es como el que le precedió, porque lo han ido alterando, hasta el punto de que se han formado ya cinco clases o métodos, o cosa parecida. Hoy ya no se conserva el arte puro antiguo. Los que principalmente lo echaron a perder fueron los Benihamdún, discípulos de Mojárec, las Zoriat del califa Alguátec, las cuales alteraron el canto como les vino al gusto, y las esclavas de Xeria y Raic. Aun de las composiciones clásicas, como las de Oraib y sus esclavas, Alcácim ben Zorzor y su hijo, Bedle y su escuela, las esclavas de los Barmecíes, etcétera, es posible que quede relativamente

poco. Sin embargo, aún tenemos hoy de todo: de lo puro y de lo alterado."

Se inició, pues, la decadencia cabalmente en el tiempo en que mayor entusiasmo por el arte musical se desarrolló en Bagdad, cuando floreció el mayor número de compositores y artistas, en época y punto en que el público llegó hasta el apasionamiento en favor o en contra de las dos escuelas que se disputaban la primacía. Esa hiperestesia, esa exaltación del público, ansioso de saciarse de música, ese afán desmesurado de saturarse, de sentir y de gozar de la música, suele ser también otro signo de decadencia: viene la borrachera del éxtasis, en la que se pierde la sensatez artística y el entendimiento.

Los decadentistas opusieron, contra la clásica Oraib, a la célebre Xeria, esclava mestiza que, por ser discípula y luego esposa del príncipe Ibrahim ben el Mahdí y haber aprendido los cantos de éste, se la creía con dotes superiores a aquélla. El príncipe Abenalmotaz escribió un libro acerca de esta cantora, en el

que se describen las escenas ruidosas que promovían los partidarios de una y de otra.

El Ispahaní transcribe algunas ocurridas en las tertulias de la gente elegante, en el sitio real de Saramanra, donde el público, dividido en dos bandos, el de los *Orabíes* y *Xeragüíes* (partidarios de Oraib y de Xeria), disputaba acaloradamente sobre los méritos y la originalidad de las canciones que cada una de ambas componía. Algunas veces encontrábanse las dos en la misma tertulia, acompañadas de su respectiva cohorte de esclavas cantoras y tañedoras. Oraib y Xeria permanecían silenciosas mientras sus esclavas ejecutaban las canciones que ambas habían compuesto. La parte de público que se inclinaba a favor de una, aplaudía con entusiasmo y acaloradamente, mientras que los del grupo contrario se esforzaban en poner en tela de juicio la originalidad de la melodía que acababa de ejecutarse; juicios que algunas veces solían mortificar a la que había compuesto la canción, al ponerse en

evidencia el modelo que había guiado a la compositora.

Uno de los que más autoridad dieron al partido de Ibrahim ben el Mahdí fué Abenchami, el cual, como educado en medio clásico, pues se había criado en Meca, sabía el canto de la escuela clásica. Por su habilidad artística pasó rápidamente de la pobreza a la opulencia. Una noche, estando en Medina, enteróse de que el Califa deseaba que fuera a Bagdad.

Era realmente cantor emocionante, sobre todo cuando, por virtud de circunstancias abonadas, sentía vivamente lo que cantaba; verbigracia: un día, después de haber sabido que había muerto su madre, tuvo que cantar delante del Califa, y lo hizo con tal expresión, que produjo efecto frenético. Pero no era seguro en la ejecución, se equivocaba con alguna frecuencia, y quizá por eso, motejado por las libertades que se tomaba, sintióse inclinado a seguir el partido de Ibrahim ben el Mahdí. Harún Arraxid distinguía bien sus faltas. Debe

decirse, sin embargo, que Abenchami compuso algunas canciones de arte irreprochable.

En el partido anticlásico entraron algunos músicos de mediana instrucción, repentistas que se singularizaban por acompañarse con instrumentos de más fácil manejo y de menos recursos que el laúd, v. gr., Mohámed ben el Hárif, que solía acompañarse con la *mizafa* o arpa, como las antiguas cantoras, hasta que un día, yendo por la calle, los transeuntes se le burlaron preguntándole si la *mizafa* que llevaba en la mano era una trampa para cazar ratones, y, avergonzado, abandonó la *mizafa* y aprendió a tañer el laúd.

El que ha contribuido históricamente a mantener la fama de la escuela de Ibrahim ben el Mahdí fué Amer ben Baná, el cual escribió un libro de gran interés acerca de la historia del canto árabe. No fué compositor muy original, ni fecundo, ni de mérito relevante; más bien se distinguió como cantor repentista. Echaba en cara a Ishac el Mosulí el haber aprendido la música para ganar dinero, mientras él sólo

la había aprendido por mera diversión; el que Ishac tenía que ejecutar muchas veces larga y penosamente para aprender una pieza musical, mientras él la ejecutaba de improviso, sin cansarse en monótonos y pesados ejercicios preliminares.

Otra de las señales más claras de que la decadencia musical se iba acentuando, fué la moda, que se generalizó en aquel entonces, de usar el *tombur* del Jorasán o bandola. Al laúd, instrumento sonoro, armónico y difícil, que exigía larga y costosa instrucción técnica, se le quiso suplantar por otro que exigía menos esfuerzo de aprendizaje, y, por tanto, mucho más pobre. El *tombur* o bandola era instrumento de escasos recursos artísticos, como que no tenía, según parece, más que dos cuerdas. Además, con esa moda se infiltraron en la música árabe algunas tradiciones poco artísticas del Asia Central, de donde procedía el *tombur*. Fueron tantos los que se dedicaron a tañer el instrumento de moda, que se escribió un libro

acerca de los *tomburíes* o tañedores de bandola.

La bandola hacía ya mucho tiempo que se había introducido en centros populares; pero al fin penetró hasta en el alcázar de los califas, a competir con el laúd que usaban los artistas de la escuela clásica.

Por los informes que los historiadores nos transmiten no nos es posible juzgar de los caracteres especiales de la música de los *tomburíes*. El tecnicismo que emplean es el mismo, y los géneros rítmicos son idénticos. Sin embargo, nos parece, a veces, poder distinguirla como algo romántica, en el sentido de asociar la escena exterior para causar más vivo efecto, v. gr., buscando las plácidas y calladas noches en que la luna brilla, o apelando a ciertas delicadezas de expresión de los afectos, tristeza o júbilo, según el carácter de las composiciones. Pero por el juicio que el califa Almotaz expuso, diciendo que las canciones de los *tomburíes* eran más ligeras y bonitas que las del

laúd, puede inferirse que eran de arte menos complicado que el antiguo.

Obaida fué la mujer más artista entre las que se dedicaron al *tombur*. El propio Ishac el Mosulí la respetaba como artista musical y literata. Los *tomburíes* reconocieron su primacía: Elmasdud, de Bagdad, confesó la superioridad y maestría de esa artista. Su excepcional destreza le atrajo multitud de amantes, que gastaron inmensas sumas en su obsequio. El *tombur* de Obaida llevaba, con incrustaciones de ébano, la siguiente inscripción: "Todo se puede sufrir en el amor, menos la traición."

El contacto cada día más frecuente (por comunicaciones más rápidas) con otras civilizaciones envejecidas pudo también contribuir a acelerar la decadencia de la música árabe. Algunos autores la achacan a influencias persas de música palatina. En la corte de Alguátec, en el sitio real de Saramanra, se aficionaron al canto persa que ejecutaban esclavos naturales del Jorasán, los cuales sabían las cancio-

nes *fihlidías,* es decir, las de Fihlid, cantor de los emperadores persas sasánidas. Esos esclavos cantaban acompañándose de una manera especial, que se decía *acompañamiento persa.*

Además, dentro del Imperio árabe y en comarcas fronterizas, se habían conservado tradiciones populares más antiguas. Los Ijuán Asafa, en su *Enciclopedia* (escrita a mediados del siglo XI de J. C.), al hablar de la música de su tiempo, dicen:

"Cada pueblo tiene sus tonos y cantos especiales que le son gratos, sin disfrutar de los de otros: así ocurre con el canto de los daylames, los turcos, los curdos, los armenios, los etíopes, los persas, los bizantinos y otros pueblos que tienen diferentes lenguas, caracteres y hábitos distintos, por lo cual se deleitan con su música y no con la de otros. Pasa en música como en las comidas, bebidas y vestidos: ellos tienen sus canciones, melodías y tonalidades que no se parecen a las de otros. Nadie puede contar el número de ellos, sino Dios que los

crió, formó y dotó de caracteres, costumbres, lenguas y colores diferentes."

El Cháhid, el eruditísimo literato, nos habla, como si él las hubiera oído en Bagdad, de las admirables canciones de la India, que se acompañaban con el instrumento indio llamado *cancala*.

En resumen: los compositores musulmanes tuvieron a disposición suya un caudal inmento de temas musicales, como primera materia para su renovación o transformación artística, y usaron de moldes sencillos, aunque severos, para construir un arte popular, sin virtuosismos de ejecución. Pero, a la postre, todo se agota, todo se descompone o corrompe, y acabaron, en el afán de aparecer originales, por caer en el delirio del plagio, en las alteraciones caprichosas del virtuosismo y en el abandono de la estructura sencilla y matemática que al principio tuvo la música árabe.

El filólogo murciano Abensida, en su libro *Almojásas,* nos ha dejado descripción muy viva y franca de lo que ocurría en Oriente por

los tiempos que estudiamos, copiada de un autor oriental. Dice así:

"Respecto a las melodías o composiciones musicales, hay también ladrones que roban la música, como hay ladrones de versos. Existen poetas de quienes se ha reconocido ya claramente que han robado una casida entera, o versos enteros; otros roban dos o tres palabras, o roban el sentido de la idea, vistiéndola con otro ropaje de vocablos. Lo mismo ocurre con los cantos. Hay desvergonzados que roban la melodía tal como se compuso, aplicándola descaradamente a otros versos. Eso es lo que hacen los *tomburíes* en nuestro tiempo y otros medianos tañedores de laúd. Otros roban una parte de la melodía, una frase alta, un eco o ritornelo, un recitado musical, etc. Los hay que ocultan el robo, transportando la melodía de un ritmo *taqüil primero* a otro ritmo, al *taquil segundo* o al *rámel* o al *hezech*. Hay quienes, aprovechando la melodía de tres o cuatro canciones de *taquil primero*, componen una sola: roban un trozo de ésta y otro de aquélla;

unas frases altas de ésta, un eco o ritornelo de otra, y con todo eso arreglan una canción de varias canciones, del mismo modo que se arregla un collar de perlas, operación en la que no se pone más que el orden, el arreglo; así se forja una composición abigarrada (o *potpourrí*.)"

Se ve, pues, ya muy clara la decadencia, al iniciarse el período de la esterilidad de inspiración, marcado por la introducción del *potpourri*.

El estudio de las andanzas y vicisitudes que en Oriente sufrió la música árabe, desde el siglo X de J. C. hasta la extrema decadencia en que se encuentra hoy, sería muy interesante; pero, para nuestras investigaciones actuales, lo esencial es determinar con claridad o aproximación los caracteres artísticos que tuvo en la época de su mayor florecimiento.

CAPITULO V

CARACTERES ARTÍSTICOS DE LA MÚSICA ÁRABE ORIENTAL: ARMONÍA, RITMO Y EXPRESIÓN.

LOS músicos que fundaron la escuela clásica árabe, no sólo recibieron de los persas, bizantinos y otros pueblos el mecanismo técnico de la música *in genere,* sino que aceptaron las melodías ya formadas, juntamente con la música instrumental, ejecutada con los mismos instrumentos, especialmente el laúd. Pero como los árabes tenían ya, al venir Mahoma, una métrica tradicional y clásica, la música necesariamente tuvo que acomodarse a esa métrica, que se mantuvo sin cambiar. La labor de los primeros compositores hubo de consistir en adaptar esas melodías a los versos árabes. Para ello sujetaron la música a ritmos matemáticos, señalados por batuta, y

a reglas artísticas, que constituyeron normas escrupulosamente guardadas. Las instrucciones de Abensoraich eran cánones bastante rígidos. No consentían caprichos de ejecutante: una pequeña desafinación, cualquier desorden rítmico, una palabra incorrectamente articulada, un cambio de acento, considerábase como falta digna de censura.

Por otra parte, el auditorio, en los primeros tiempos, no estaba constituído por un público de gusto estragado, con tendencias refinadas ni delicadezas enfermizas, que estimularan el alambicamiento del virtuosismo: era pueblo ingenuo a quien agradaba la naturalidad en la ejecución. Debió ser, pues, la música sencilla, pero muy artística.

¿Y de qué elementos estaba formada? ¿Fué meramente unísona, como generalmente se cree? En mi sentir, hay vehementes indicios de que era ya armónica.

Cuentan de Cháfar, el tamborilero, que, para templar su tamboril, exigía al cantor a quien había de acompañar que insinuara la *salida* de

su canción. Al oírla, se daba cuenta de cómo había de templar su instrumento, y, una vez éste templado, dicen que acompañaba divinamente. Tenemos, pues, un caso en que el tamboril, al marcar el ritmo, produce un sonido, una nota, y, siendo ésta única y constante, había de sonar armónicamente con las variadas que habría en los tiempos fuertes de la canción.

Además, se tocaban instrumentos bastante complicados, como la gaita y el órgano, los cuales estaban provistos de varios tubos, con agujeros que habían de sonar simultáneamente, algunos de ellos como pedal, e inevitablemente habían de formar combinaciones que, para ser agradables, debían ser armónicas.

No podemos ahora, mediante la lectura de las descripciones, fijar las reglas de esa armonía, porque los autores árabes no nos informan de modo directo y concretamente; pero creo que nos lo sugieren de modo indirecto.

El Ispahaní recuerda que Ishac El Mosulí en cierta ocasión tocó un bonitísimo preludio

de laúd, de muy complicada y difícil ejecución, en el que había pulsaciones rasgueadas o batidas. ¿Y qué clase de pulsaciones son ésas? Dozy nos las explica en su *Diccionario*: consisten en herir con el plectro *todas las cuerdas de un golpe y fuertemente.* Y como es imposible poner los dedos de la mano izquierda pisando los trastes para que todas las cuerdas suenen al unísono, necesariamente habrían de producirse sonidos distintos simultáneos, los cuales habían de sonar armónicamente para que causaran buen efecto.

Hay, sobre todo, un indicio muy sugestivo de acuerdo con esta hipótesis: las canciones de aquella edad nos las describen los historiadores por su caracteres técnicos, conforme a la clasificación de El Mosulí: el primero, es el ritmo; el segundo, es el dedo (es decir, la nota del traste del laúd que pisa el dedo de la mano izquierda, cuando se canta la melodía); el tercero, es la marcha alternada de esta nota, en combinación con otra nota distinta.

Estos dos últimos caracteres serían, a mi

juicio, ininteligibles, si no indicaran el tono de la canción con las alternativas armónicas o tonales señaladas por las notas fundamentales de lo que ahora llamamos *acordes,* que son las que aparecen en las descripciones respectivas.

Inclina también a creer en la existencia de la armonía en el canto árabe la escala de las notas de que se sirvió, la cual no era explicada por los técnicos como compuesta de tetracordos ni hexacordos, sino pura y simplemente por octavas, y esta división es esencialmente armónica.

La doctrina técnica elementalísima explicada por El Joarezmí en el *Mafátih* confirma el resultado que obtuvo Land al estudiar la obra de Alfarabí, a saber: que los musulmanes de aquella edad usaron de la escala diatónica con la misma sucesión de notas que actualmente se usa en Europa. Y debió ser así, porque los músicos árabes copiaron, como hemos dicho, el mecanismo musical de los bizantinos. Recuérdese que El Mosulí, técnico capaz de conocer y distinguir el estilo personal de los

compositores árabes, al oír un canto griego no encuentra diferencia entre las canciones árabes y las bizantinas más que en la estructura o disposición de las frases melódicas, no en el ritmo ni en la tonalidad.

Si la escala árabe hubiese sido más cromática que la bizantina, ¿no hubiera señalado El Mosulí en tal ocasión esa fundamental diferencia? A un hombre de sentido crítico tan excepcional y extraordinario, ¿le hubiera pasado inadvertida?

Todo ello nos induce a creer firmemente que las músicas persa, bizantina y árabe tenían en aquel entonces una escala común, y ésa procedente de tradiciones comunes a las tres, es decir, del arte clásico griego antiguo, y, por tanto, la escala usual sería la diatónica. El cromatismo estrafalario, que los investigadores modernos encuentran en la música africana y oriental de hoy, no era practicado por los artistas árabes de los primeros siglos de la Hégira.

De que aquella música era esencialmente rít-

mica no cabe duda alguna. Coinciden todos los informes: el uso de batuta, adufe, tamboril e instrumentos de pizzicato, laúd, tombur, etcétera, lo denuncia. Es el carácter que más clara y distintamente se puede determinar. La clasificación técnica de los cantos, más usual y corriente, se hacía señalando el ritmo, y de éste quedan descripciones bastante pormenorizadas; pero da la coincidencia de que los historiadores siguen, al describir los géneros árabes, distintos criterios para fijar los golpes rítmicos característicos de cada uno de aquéllos, es decir, de los que realmente se practicaban.

En su tratado de música, los Ijuán Asafa, después de exponer larga teoría filosófica acerca de los ritmos, derivada, sin duda, de doctrinas consignadas en obras griegas que se tradujeron al árabe, describen los ritmos de algunos de los géneros usados en su tiempo, sin desmenuzar las unidades rítmicas elementales, sino marcando el grupo de golpes que en cada período rítmico, correspondiente a cada frac-

ción melódica, ejecutaban los instrumentos acompañantes. Pero el *Mafátih* nos da las unidades rítmicas elementales que, a nuestro juicio, son de más fácil comprensión, a saber: los golpes de la batuta con que se regía el ritmo del canto.

Todos los historiadores coetáneos coinciden en que, en el canto árabe, había cuatro géneros rítmicos primordiales: *hezech, rámel, taquil primero* y *taquil segundo*. Cada uno de éstos tenía dos especies: una andante o adagio, y otra allegro o allegreto (usando el tecnicismo moderno). Todos hablan, además, de un género especial muy usado, denominado *majurí*, que describen de modo diferente, diciendo unos que era semejante al *taquil primero*, y asimilándolo otros al *taquil segundo*, pero más veloz o allegreto.

Traduzco el párrafo de el *Mafátih* sobre los géneros rítmicos:

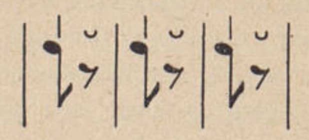
"Los géneros y especies de los ritmos árabes son: Primero. El *hezech* es aquel en que se suceden las pulsaciones, pulsación tras pul-

sación, en esta forma: *tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan.* Segundo. El allegro del *rámel* es aquel en que las pulsaciones son ligeras y van seguidas de dos en dos, en esta forma: *tantan, tantan, tantan, tantan.* Tercero. El *rámel,* llamado también adagio del *rámel,* es aquel cuya unidad rítmica está constituída por una pulsación pesada y luego dos ligeras, en esta forma: *tánna tantan, tánna tantan.* Cuarto. *Taquil segundo* es áquel cuyo ritmo está constituído por dos pulsaciones pesadas y luego una ligera, así: *tanna tanna tan, tanna tanna tan.* Quinto. El allegro del *taquil segundo,* que se llama *majurí,* es ritmo compuesto de dos pulsaciones ligeras y luego una pesada, así: *tan tan tanna, tan tan tanna.* Sexto. El *taquil primero* tiene tres pulsaciones pesadas seguidas, o menos rápidas, así: *tanna tanna tanna, tanna tanna tanna.* Séptimo. El allegro del *taquil primero* tiene tres pulsaciones más ligeras que las del *taquil primero,* así: *tan tan tan, tan tan tan.*"

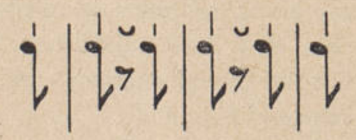
No es fácil concordar bien todas las des-

cripciones de los distintos géneros rítmicos de la música árabe. He dicho que, para mí, la más inteligible es la que hace el *Mafátih,* porque parece que precisa los golpes de batuta que entran dentro de cada unidad rítmica. Tomando, pues, por base esta descripción, que fija sencillamente los golpes, yo me atrevería a representar estos ritmos, en notación moderna, de la manera siguiente:

1.° *Hezech*: un golpe de batuta, seguido de un silencio.



2.° *Rámel*: dos golpes de igual duración y un silencio.



3.° *Taquil primero:* tres golpes de igual duración y un silencio.

4.° *Taquil segundo*: tres golpes de desigual duración y un silencio.

5.° *Majurí*: cuatro golpes de desigual duración y un silencio.



Si aquella música tenía medidas rítmicas de periodicidad matemática; si había en ella géneros, que se distinguían por la mayor o menor velocidad, en allegros y adagios; si en las canciones aparecía la sucesión alternada de matices de intensidad, fuertes y pianos, indudablemente era expresiva. Pero hay algo más: aplicábase distinta música a la expresión de los varios afectos o emociones expuestos en la letra, y se llegó incluso a la declamación dramática, con gestos y actitudes, de que fueron modelos Yecid Haurá y Mohamed ben Alhárit.

Podríamos acumular una inmensa serie de hechos por los que se probara el efecto emocional causado por aquella música; pero siendo éste meramente subjetivo, lo mismo podría explicarse como cualidad real de la música que como consecuencia de la sensibilidad excitada del oyente. Sin embargo, en ciertas descripciones se especifica algo objetivo que se relaciona con la expresión: Mohidín Abenarabi dice que los compositores de música usaban de

distintos registros, altos o bajos, según que se proponían alegrar o entristecer. El lexicógrafo murciano Abensida, en su *Almojásas,* incluye unos párrafos que debemos traducir:

"Conviene que se compongan las tonadas adaptándolas a los versos que han de cantarse.

"1.º Hay melodías que enternecen o hacen llorar. Estas deben aplicarse a versos que sean eróticos, o expresen el vivo deseo de volver a la patria nativa, o despierten los melancólicos recuerdos de la edad juvenil y de los primeros amores, o lloren la muerte de persona querida, o manifiesten sentimientos ascéticos o devotos.

"2.º Las hay que emocionan grata y alegremente, las cuales deben emplearse para describir la bebida, la reunión de comensales en convites y tertulias, o las sesiones matinales en que se bebe, o las que se celebran en tabernas.

"3.º Las que alegran el alma, suave y poéticamente, deben aplicarse a las descripciones

de árboles, flores, lugares deliciosos, la caza, etcétera.

"4.º Las que mueven o excitan a la generosidad deben aplicarse a poesías laudatorias y a aquellas en que se ensalzan hechos gloriosos o se describe la majestad.

"5.º Las que enardecen el ánimo, impulsando a la valentía, se deben aplicar a versos en que se trate de asunto guerrero, relatos de batallas, incursiones en país enemigo y enumeración de prisioneros de guerra."

Estos párrafos nos informan de que aquella música poseía caudal adecuado para todo matiz, en la gama de los sentimientos, y para toda clase de poesía, elegíaca o tierna, báquica, arcádica, laudatoria, épica, etc. Y es muy natural que fuera esencialmente expresiva, porque el órgano principal que la ejecutaba era la garganta del hombre, que es el instrumento que más se adapta a la expresión de los humanos afectos, sobre todo yendo unida a letra tan expresiva como la de los versos de los más inspirados poetas. El instrumento acom-



El laúd, según una viñeta del Códice escurialense de las Cantigas.

pañante servía sólo para realzar la importancia del canto. Se eligió el laúd, que era el que entonces mejor se acomodaba. Su pulsación rítmica, sus vibraciones suaves, dulces, misteriosas, que permiten variados matices, según se pulsa levemente con las yemas de los dedos, o vigorosamente con el plectro, gimiendo o temblando las cuerdas al ser oprimidas con los dedos de la mano izquierda conmovida, le hacen compañero insustituíble para la voz humana, en conciertos familiares, en música de salón, íntima y expresiva. Era el laúd, además, instrumento que podía ser manejado por el mismo artista que canta, y muy propio, no sólo para marcar el ritmo, sino también la armonía, sin sobreponerse a la voz humana, con la que no podía atreverse a competir nunca, aunque a veces la simulase, en la forma modesta y grácil que consiente la suavidad de sus sonidos.

CAPITULO VI

FORMA ARTÍSTICA DE LAS CANCIONES ÁRABES ORIENTALES: ÁMBITO, ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN.—CLASIFICACIÓN DE LOS CANTOS.—INSTRUMENTOS.—RESUMEN DE LO EXPUESTO.

DETERMINAR de una manera exacta y segura el ámbito de aquellas melodías no se puede ahora, ya que no queda ninguna fijada por notación musical. Pero séanos permitido recordar que el *Mafátih,* al definir los intervalos, llama intervalo total al de octava. ¿No es esa totalidad indicio del límite ordinario que tendrían entonces las melodías? Por lo menos, es evidentísimo que las melodías más características del estilo personal de Ibrahim El Mosulí, el compositor más clásico de la escuela, comenzaban por la nota *siah,* es a saber, la de la octava alta, y luego, gradual-

mente, alternando fuertes y pianos, iba bajando la voz hasta posarse en la nota de la octava baja (o *sachah*). Es decir, que esas melodías, de autor en quien se personificó el clasicismo musical, por haberse atemperado a las pautas tradicionales de la escuela antigua, no salían del límite de la octava y la recorrían de un extremo a otro.

Como anteriormente hemos mencionado, El Mosulí reconoció una canción bizantina por la disposición melódica de las frases, lo cual nos parece indicio claro de que las canciones árabes tenían estructura particular, que las distinguía de las griegas. Esa estructura melódica debió ser adoptada por la necesidad de acoplar la música bizantina o persa a la forma métrica tradicional y clásica de los versos árabes, y esa debió ser la innovación artística principalmente introducida, y, por tanto, la característica diferencial de más importancia del nuevo arte.

Las primitivas canciones árabes, según nos han informado los historiadores, sólo consta-

ban de la melodía necesaria para un verso, y como éste se hallaba constituído por dos hemistiquios, no exigiría más que dos períodos melódicos, los cuales podríamos esquematizar así: *ab*. Más tarde, Abenmohris puso música a pares de versos, con lo que debió formarse ya la cuarteta musical, y si en ella no había repeticiones de la misma frase, se podría esquematizar de este modo: *abcd*.

Aunque de algunas canciones se dice que iban precedidas de un recitado, y de otras, como algunas de El Mosulí, que tenían melodía para cuatro versos, lo cual implica ocho frases melódicas, lo corriente y común, sin duda, sería el uso de la cuarteta melódica.

Siendo las melodías del arte árabe derivadas generalmente de música popular, recompuestas con ánimo de que agradaran al pueblo y a propósito para que por él fuesen aprendidas, es de sospechar que las composiciones constasen de frases breves o cortas y con alguna repetición de los períodos melódicos. Esa repetición suele ser una de las características

constantes del canto popular de todos los tiempos. La música, ente fugitivo de difícil aprehensión, requiere, no sólo el repetir los golpes rítmicos, sino también las frases melódicas, pues esa vuelta regular del tema es motivo para renovar el goce de la audición de una frase, que a la primera se nos escapa. Ahora bien, esa repetición no debió ser caprichosa en música tan artística y sistemática: hubo de hacerse con orden. ¿En qué orden, pues, se harían esas repeticiones?

Sólo encuentro un indicio que nos lo pueda sugerir: la misma forma de los versos, sobre todo la de las cuartetas líricas más populares de aquella edad, las cuales debieron servir de molde para componer la música. La cuarteta persa más usada, la forma más común y generalizada entre el pueblo, y adoptada por los poetas más ilustres y famosos de Persia, que la llevaron al más alto grado de perfección; la que ha perdurado muchos siglos, corriendo por todos los pueblos islámicos que aceptaron como lengua litúrgica y literaria el

árabe, ha sido el *dubait* (palabra persa que literalmente significa *dos versos*) o *robaí* (que significa *cuarteta*), cuya disposición de rimas se puede esquematizar de este modo *aaba*, es decir, tres versos monorrimados, primero, segundo y cuarto, y un tercero de rima libre.

Esta cuarteta persa no es más que un calco de los dos primeros versos de las casidas clásicas árabes, las cuales, en su inmensa mayoría, por no decir totalidad, comienzan con un verso cuyo primer hemistiquio tiene la rima común a todos los demás versos. Pero como de los primeros hemistiquios de los versos restantes ninguno está rimado, resulta que las rimas de los dos primeros versos de las casidas árabes se pueden esquematizar lo mismo exactamente que las cuartetas persas: *aaba*. La primer *a*, es la rima del primer hemistiquio; la segunda *a*, la del segundo hemistiquio; la *b* representa la cadencia del primer hemistiquio del segundo verso, que no está rimado; la última *a*, la rima del segundo hemistiquio del segundo verso.

Coinciden, pues, en el orden de rimas, la métrica árabe y la persa. ¿Coincidirían las repeticiones de las frases melódicas de la música, en el mismo orden en que aparecen colocadas las mismas rimas de la métrica de ambas, y, por consiguiente, el esquema de la cuarteta melódica sería también el de la cuarteta métrica *aaba?* La contestación sólo nos la puede dar la música cuando logremos descubrirla.

Pero esta sencillez primitiva no nos da razón de una forma que los eruditos han creído clásica en la música árabe, a saber: la *nuba*. ¿No habría entonces *nuba?* Sí, pero el sentido de la palabra no era el que posteriormente tuvo: el sentido de las palabras va evolucionando y variando, a medida que evolucionan y varían las cosas por ellas significadas.

Nuba es palabra árabe que significaba entonces, genéricamente, como ahora, *turno* o *vez*. Los músicos expresaban entonces el *turno* de su servicio, en el palacio real o dondequiera que se reunían varios para tocar y cantar sucesivamente, por la palabra *nuba*. En este sen-

tido se empleaba, como puede verse en multitud de pasajes de El Ispahaní; por ejemplo, en el siguiente:

"Decía Abenalhárit: "Tenía yo una *nuba* en el servicio de Alguátec. Todos los viernes en que el Califa deseaba oír música, iba yo a su palacio. Si él se encontraba en disposición de beber, me quedaba allí; si no, me marchaba, pues la consigna era que ninguno de los músicos se presentara más que en el día de su *nuba*. Pero ocurrió que un día, estando yo en mi casa, porque no correspondía mi *nuba*, vino un mensaje del Califa diciéndome que me presentara."

Ahora bien, de ese significado primitivo y genérico de *turno* pasó luego a significar la música que cada artista ejecutaba cuando le correspondía ese turno. Y hasta la sesión musical que algunos califas tuvieron semanalmente se llamó *nuba*, porque en realidad estaba formada por la *nuba* de cada uno de los músicos de su capilla. Significó, pues, luego, la suma

de lo cantado, el conjunto de la sesión musical.

En esas condiciones, bien se comprende que las canciones que cada músico ejecutaba por turno conservaran su individualidad propia y su carácter, sin mezclarse con otras, para formar un género híbrido o combinado como el *potpourri*. Pero lo que al principio fué sesión musical dada por varios, pudo realizarse también luego por uno solo, y, realmente, se ejecutó ya en aquel tiempo, pues a eso deben referirse los Ijuán Asafa en el siguiente pasaje, en que ya parece que asistimos a la explicación del nuevo género abigarrado, al que Abensida aludía en el texto copiado al final del capítulo IV:

"Constituye habilidad de músico digna de loa el saber aplicar a versos alegres las melodías que mejor se adapten a ellos, como son los *rámeles* y los *hezeches;* pero a la parte de versos en que está el *madih,* si en él se expresan ideas de gloria, generosidad y nobleza, se le debe poner melodías que casen con estas

ideas, como el *taquil primero* y *segundo,* y si en el *madih* se expresan ideas de valentía, de lanzarse sobre el enemigo, de ardor y movimiento, en este caso se deben aplicar melodías como el *majurí,* allegros y cosas similares.

"También es habilidad de los músicos el usar melodías acomodadas a los tiempos o circunstancias. Así, en los convites, banquetes de fiestas (bodas, circuncisiones) y actos en que los comensales beben, se debe comenzar por cantos que enardezcan los ánimos, excitando a la esplendidez, la generosidad y liberalidad, como son el *taquil primero* y sus similares; luego continuarán las melodías que causen emociones alegres, como el *hezech* y el *rámel,* y al tiempo del baile y del *dastaband,* el *majurí* y cosas parecidas. Y, al fin, si se teme que los borrachos armen querellas, altercados o pleitos, se deben ejecutar melodías suaves, tranquilas, tristes, que calmen y hasta den sueño, para que se duerman los comensales."

Por estos informes de los Ijuán Asafa se

nota el proceso que siguió la música: primero tocan varios músicos, por turno, piezas separadas; luego un solo músico toca sucesivamente variadas piezas y, al fin, de varias composiciones se hace una sola, y de este modo, con elementos heterogéneos, se llega a formar nueva unidad. No debe extrañarnos, pues, que al cabo se llamen *nubas* a estas composiciones en que se combinan varios géneros de piezas.

¿Y de cuántas clases eran las canciones que entonces se ejecutaban?

Aunque no hayamos llegado todavía al análisis directo de las melodías árabes, al menos hemos conseguido informes de personas técnicas contemporáneas que las oyeron o ejecutaron, las analizaron y describieron. Estas nos han proporcionado noticias bastantes para establecer criterios de clasificación, derivados de los elementos técnicos de las mismas.

La clasificación más fundamental y técnica la estableció, según hemos dicho, Ibrahim el Mosulí, la cual vino a ser la más aceptada y clásica; tan perfecta que, aun hoy día, en Eu-

ropa, no se ha logrado superarla y se sigue casi el mismo sistema. Así como ahora se dice, v. gr., andante en mi bemol en 3/4, determinándose la velocidad, el tono y el compás, la de El Mosulí era en parte idéntica y en parte más completa, variando sólo el orden: él hacía entrar en la descripción el ritmo, la velocidad, el dedo (o tono) y la marcha combinada de la armonía.

Hemos dicho que, según el ritmo, se clasificaban los cantos en *hezech, rámel, taquil primero, taquil segundo* y *majurí;* por la velocidad, en andantes o pausados y allegros o ligeros; por el tono, en tantas cuantas eran las notas fundamentales que en el laúl sonaban al acompañar y señaladas por el dedo que pisa el traste correspondiente, y por la marcha armónica, mediante la alternativa de esas notas fundamentales de lo que hoy llamaríamos acordes.

Aparte de esa clasificación, que las especificaba y a veces individualizaba técnicamente, se hicieron otras, fundadas en los caracteres dis-

tintos que presentaban las canciones de una época respecto de las de otra. Así, enumeran dos tipos: tipo antiguo y tipo moderno, los cuales debieron distinguirse por los cambios o las variaciones que en la materia musical se iban introduciendo en la música árabe. Recuérdese que al principio las canciones no tenían más que dos miembros melódicos; luego, cuatro, y posteriormente se compusieron más largas. Además, en las canciones primitivas no aparecen ciertos tonos o *nagmas* y atrevimientos melódicos, porque todavía no osaban los compositores introducir esas dificultades que presentaba la música persa y bizantina. Sospechamos que a esto se referirá la distinción entre lo *antiguo* y lo *moderno* en tiempos de El Ispahaní.

La clasificación más numerosa en miembros es la que tiene por base el elemento técnico complejo que se llama *expresión*. Ya en el repertorio de Abensoraich había, en este respecto, canciones de varias clases. Las de este cantor se clasificaron en canciones que hacen

llorar, canciones que emocionan alegremente, canciones que provocan la tristeza y canciones para bailar o baladas.

Posteriormente llegaron a clasificarse por las múltiples aplicaciones que de la música se hacía a cada solemnidad social, a fiestas familiares y actos individuales.

Una de las secciones que deben principalmente recordarse es la música religiosa, pues si bien es verdad que los árabes estuvieron muy prevenidos contra este arte, y los jefes religiosos y políticos la prohibieron y persiguieron y aun castigaron a los cantores, también es verdad que, al correr de los tiempos, y, sobre todo, al convertirse al islamismo pueblos de otras razas que habían profesado religiones en las que no estaba prohibida la música, antes bien, utilizada como medio de dar solemnidad a las funciones religiosas, no sólo hubo de tolerarse la música a esos nuevos musulmanes, sino que llegó a introducirse en las mezquitas de los ritos más ortodoxos.

Ya los Ijuán Asafa nos dicen que así como

los hebreos empleaban los cantos en la lectura de los salmos de David y los cristianos cantaban en sus iglesias, del mismo modo los musulmanes la emplean en las mezquitas para promover la unción religiosa. No temen afirmar estos autores, contra toda la severidad de los dogmas primitivos del islamismo, que "una de las delicias de los bienaventurados será oír música en el cielo".

Algazel no sólo la declaró lícita, sino hasta útil para el servicio de Dios, aparte de su eficacia para emocionar al alma en los éxtasis místicos. Justificando las prohibiciones evidentes del Profeta (aplicadas al empleo de instrumentos usados por gente deshonesta y entregada al vino), reconoce como muy lícita la música. Cabe, a su juicio, prohibir la música *per accidens,* si con ella se fomenta el adulterio y otros vicios semejantes; si las canciones amorosas son oídas a mujer ajena o joven seductor; si describen la mujer, en cuanto mujer; si el que oye la música es sensual y ésta le provoca o excita el apetito. Fuera de estos casos,

la música es provechosa, como todo juego que disipe la tristeza.

Aunque no sea muy técnica, es interesante la clasificación de los cantos que hace Algazel:

1.º El canto de peregrinos, los cuales van recorriendo las tierras y, al son del tamboril (*tabal*) y del *xahín,* cantan versos en que se describe el templo de la Caaba y los lugares sagrados que ella encierra, como la Mansión de Abraham, el muro que rodea el recinto, el pozo de Zemzem, y todas las ceremonias de la peregrinación, incluso la narración del viaje por los desiertos de Arabia. Con estos cantos se cumple la función piadosa de excitar en las gentes el deseo de realizar la peregrinación a la Meca, encendiendo el ansia de visitar los santos lugares en los corazones de los fieles. La palabra, por sí sola, ya es un medio apto para suscitar la devoción. Si a ella se une el atractivo de la métrica, ya es más fácil que se consiga mover a las almas. Si a los versos se añade un buen son y una melodía, el efecto se acrecienta. Y si a todo eso se agregan los

golpes cadenciosos del tamboril y del *xahín,* con tales movimientos rítmicos el impulso es más poderoso. Pero debe cuidarse de no emplear en esos cantos flautas ni instrumentos de cuerda, los cuales están prohibidos por ley religiosa.

2.° El canto de soldados, que sirve para excitar a los hombres a ir a la guerra. Este canto es tan lícito como el de los peregrinos; pero debe tenerse en cuenta que los versos y la melodía que para este efecto se ejecuten han de ser de otro género. Los cantos militares han de impulsar y enardecer la valentía, han de mover la cólera y aun la rabia contra los infieles, han de ponderar la bravura como gran virtud y hasta el desprecio de la propia vida. Y eso requiere música adecuada.

3.° El canto de *rechez,* que usan los campeones al tiempo de atacar y combatir, con el propósito de levantar y vigorizar los ánimos y acrecentar el valor propio y el de los compañeros, encendiendo el ardor en la pelea. Esos cantos, en que se ensalza la bravura y el

coraje, constituyen una costumbre, tradicional en el islamismo, que arranca desde los valientes compañeros del Profeta, como Alí, Jálid y otros. Para ayudar a estos propósitos, conviene que en los campamentos militares no se toque el *xahín,* porque su sonido suave, delicado y triste, pudiera producir el efecto contrario de aflojar el ánimo de los soldados, debilitar la firmeza de su alma y mover el deseo de retornar al seno de la familia o a la patria nativa, entibiando con ello el ansia de combatir y guerrear. Por eso en tales ocasiones no se deben cantar melodías tiernas ni tristes.

4.° Las endechas o cantos plañideros que producen congoja, aflicción y aun lloro, son de dos clases: laudables y reprochables. Es reprochable entristecerse por inevitables sucesos que sólo penden de la Providencia divina, verbigracia, afligirse por la muerte de nuestros prójimos. Esa tristeza parece significar que uno se subleva contra un decreto divino o que se irrita por cosa que la Providencia ha ordenado. En consecuencia, el provocar por medio

de cantos plañideros esa tristeza, es pecaminoso, y por tal motivo se hizo explícita y claramente la prohibición de lamentaciones ruidosas en tales casos. Ahora bien, la tristeza del hombre, producida por la propia consideración de su escasa fe y por su tibieza religiosa; el llorar por arrepentimiento de sus pecados, y aun estar siempre llorando y siempre triste, es muy laudable. Excitar, por tanto, con la música este sentimiento, es digno de loa. Así lo hizo, cantando su arrepentimiento, el profeta David. Hasta es permitido que el predicador en el púlpito de la mezquita cante versos tristes, para arrancar del auditorio lágrimas de contrición.

5.º Los cantos placenteros, que intensifican o promueven la alegría, son lícitos, si la alegría que suscitan es lícita también, v. gr., los cantos que se ejecutan en los días de la Pascua, en las bodas, en la recepción de personas ausentes que retornan, en los convites que se celebran por nacimientos, circuncisiones y cuando los muchachos acaban su instrucción reli-

giosa, por haber aprendido ya de memoria el Alcorán. En apoyo de la licitud de estos cantos se citan tradiciones del Profeta en que se narra que las mujeres de su tiempo y pueblo se ponían en las azoteas a cantar con los adufes, cuando Mahoma entraba en una población. Y esa alegría se puede manifestar, no sólo cantando versos, sino también con bailes y otros regocijos, pues de muchos compañeros del Profeta se dice que en varias ocasiones saltaron de gozo y alegría.

6.º El canto amoroso, el que los enamorados ejecutan para excitar y mover la pasión amorosa y la placidez y consuelo del alma. El intensificar estos sentimientos lícitos es también muy lícito; y

7.º El canto de amor místico. Si es lícito cantar por el cariño de persona humana querida, lo es también cuando el objeto del amor es Dios, creador nuestro.

Por esta enumeración se puede vislumbrar la riquísima gama de matices emocionales que

poseía aquella música y la variedad de sus géneros expresivos.

Por fin, hay un elemento artístico cuya influencia debió ser entonces, como lo ha sido siempre, muy sentida y visible, determinando alguna especialidad en el carácter de aquella música, a saber: los instrumentos con que se ejecutaba. En este sentido, podría clasificarse la música en vocal e instrumental. Debemos recordar que la música árabe comenzó, se desarrolló y perduró siendo principalmente vocal: el instrumento tenía por oficio acompañar a la voz humana. Mas como la voz humana puede remedar o simular todos los instrumentos, es muy probable que se dejara influir por ellos.

En los principios, el instrumento acompañante de los cantores fué el adufe. De él se sirvieron exclusivamente Tuéis, Adalal y algunos otros. Luego comenzaron a usarse los instrumentos que se tañían en las comarcas conquistadas por los árabes, especialmente el laúd

persa, que quedó como principal y clásico. De éste se podría escribir un libro, recogiendo los datos que los historiadores de la música árabe nos han conservado; de otros restan breves descripciones; de algunos sólo aparecen los nombres, o informes inseguros y aun contradictorios. Los grandes diccionarios árabes, compuestos generalmente por lexicógrafos puristas, apenas contienen algunos nombres de instrumentos, por ser vocablos en su mayor parte extranjeros.

Aunque de todas las canciones árabes no se nos hubiera comunicado un solo trozo auténtico, por falta de notación que lo fijara, sabemos, pues, con certeza histórica, que la antigua música árabe se formó utilizando los fondos musicales de los pueblos de mayor cultura artística de la antigüedad: de Grecia y Roma (puesto que aprovechó la música bizantina), de Persia, de Siria y de la India, y que esta música fué transmitida en su mayor parte por conducto popular, y, por tanto, escogida

por el pueblo; que fué principalmente vocal; que fué manejada o compuesta por músicos muy expertos y técnicos, capaces, no sólo de componer géneros musicales bien definidos, sino hasta con estilo y gusto personal; que recibió nueva estructura artística, acoplando una frase melódica para cada hemistiquio, con pausas en las cesuras y fracciones de melodía en cada pie, y que una nota indebidamente añadida, un acento mal colocado, sublevaba a los oyentes entendidos; que las melodías se aplicaron a uno o dos versos por lo general, acabando por ser lo común y corriente el uso de la cuarteta; que la música estaba sometida a escrupuloso ritmo, el cual caracterizaba los géneros; que se acomodaba al sentido de las palabras, es decir, a la idea, y, por tanto, era expresiva, compuesta con emoción, ejecutada con emoción, produciendo por efecto emoción y hasta declamada dramáticamente y matizada con intensidades distintas; que en el período primero de su formación era viril y

enérgica, y luego, por influencia de cantoras cortesanas, se afeminó, componiéndose canciones de música más suave y blanda; que el ámbito de algunas melodías estaba determinado por grados perfectamente armónicos, y la gama era esencialmente armónica, por fundarse en la escala diatónica, la misma que hoy usan los pueblos europeos; que es seguro que se llegó a combinar varios ritmos en una misma pieza, y es probable que hubiera alternativas tonales, mediante modulación, puesto que el canto se acompañaba de instrumentos que tocaban notas distintas a las de la melodía, lo cual sugiere que la armonía, por lo menos, se realizaba entre la voz humana y el instrumento, ya que las canciones se describen por notas del laúd, y que la afinación era cuidadosamente guardada entre buenos artistas. Casi todas estas cualidades eran precisas para que se pudiera ejecutar la música por numerosas orquestas, que en el palacio de Harún Arra-

xid, aunque accidentalmente, llegaron a formarse de 2.000 músicos.

Además de un inmenso caudal que se popularizó, se compuso música más difícil y artística, cuya ejecución hubo de estar reservada a los grandes tañedores y cantores.

Ese fondo artístico se mantuvo durante unos siglos, en que los artistas profesionales y el pueblo permanecieron fieles a la tradición clásica. Luego vinieron escuelas disidentes que lo corrompieron, iniciándose la decadencia en la corte de los Abasíes, en el siglo X de Jesucristo, es decir, hace ya mil años.

¿Y después? La música, como pájaro volador, alejóse de aquellas regiones. Hoy se pueden contemplar en las riberas del Tigris las ruinas de las mansiones edificadas por los magnates y potentados que oyeron los sentidos cantos de Mojárec; pero los ecos de aquellas melodías se los llevó el viento. Hoy, en Bagdad, apenas queda huella o rastro por el que se pueda inducir qué es lo que fué aquella

música tan artística y hermosa. El insigne arabista francés Luis Massignon, que hace poco estuvo en Bagdad y ha estudiado con cariño la música que sus habitantes actuales ejecutan, no ha encontrado, como característica esencial de esa música, más que el *tic tom, tic tom* monótono, que marca los matices en los golpes que los pobres artistas actuales dan con los dedos en el seco parche del miserable adufe o *darbuca* con que se acompañan.

Ante ese espectáculo, no es de extrañar que los músicos europeos, dolidos por la extrema decadencia, se pregunten: ¿Se habrá perdido toda aquella riqueza artística que los musulmanes heredaron de persas, bizantinos y otros pueblos? ¿Se habrá disipado como las nubecillas solitarias que arrastra y deshace el viento?

Felizmente, no se ha perdido. La antigua música árabe, como golondrina viajera, voló de Oriente y penetró en la península española, en la misma época de su formación clásica. Aquí

moró, anidó y crió durante muchos siglos, cariñosamente atendida, hasta que, después de haberse inventado la notación musical europea moderna, quedó fijada y escrita en tal forma, que hoy se podrá leer y aun ejecutar de manera semejante a como se ejecutó en el siglo X.

CAPITULO VII

LA MÚSICA ORIENTAL EN EL PALACIO DE LOS OMEYAS CORDOBESES.—ZIRIAB Y SU ESCUELA.

PARA estudiar la historia de la música en la España musulmana no poseemos guía tan experto ni tan bien informado como hemos tenido con El Ispahaní, respecto a la de Oriente. Y no porque la literatura árabe española careciera de obras referentes a la música y a los músicos, puesto que tuvimos tratadistas de doctrina musical e historiadores que escribieron libros en que se coleccionaron los cantos españoles, sino porque, desgraciadamente, todas estas obras se han perdido y ahora nos encontramos, para rehacer la historia de la música en España, en la necesidad de ir recogiendo las desperdigadas noticias que esporádicamente aparecen en cronistas y bió-

grafos, que de modo incidental mencionan algún hecho relativo a este arte.

No se podrá, pues, formar historia tan nutrida. Trataremos sólo de estudiar sus vicisitudes y nos esforzaremos en presentar un conjunto tan orgánico como los datos sueltos recogidos nos lo consientan.

Cuando los árabes pusieron los pies en la Península, no se había formado aún su escuela de canto en Meca y Medina; por tanto, no pudieron ellos traer el arte musical que no poseían. Trajeron, sí, con su sangre y religión, las mismas prevenciones sociales que mantuvieron sus hermanos de Oriente contra los músicos, y la ley religiosa que habían de imponer a los indígenas españoles, la cual descalificaba al músico, considerando ese oficio como inmoral y deshonroso, propio exclusivamente de esclavos y gente infame. Según sus doctrinas legales, no debía aceptarse en juicio el testimonio del cantor, cantora o plañidera, públicamente reconocidos como tales; los libros que trataran de canto o endechas no po-

dían lícitamente ser vendidos. Málic, cuyas doctrinas jurídicas constituyeron normas legales en España, condena el canto y declara inválida la compra de esclava, si se consigna en el documento la condición de que fuera cantora. Con arreglo a esa misma jurisprudencia, en los libros de derecho musulmán español, se prohibe alquilar casa, si se la destina a que en ella se toquen flautas y tombures o bandolas.

El Poder público debía castigar las infracciones de la ley religiosa. Los jueces celosos, como Mohamed ben Selma y otros, cumplieron el precepto legal mandando destrozar los instrumentos músicos con los que, al andar por la calle, se encontraban. Pero a la postre, aquí, como en Oriente, el arte musical se impuso contra toda prevención y llegó a difundirse a tal extremo, que los mismos faquíes tuvieron que soportar que sus propias esposas estableciesen escuelas de canto en su propio domicilio, y hasta tuvieron que tolerar que el pue-

blo cantase endechas ruidosamente dentro de las mezquitas.

Es muy difícil cambiar la naturaleza de un pueblo mediante prescripciones legales, y el pueblo español, según dice Abengálib, era naturalmente músico.

¿Y qué música se ejecutaba en España?

Respecto de los tiempos anteriores al advenimiento de los Omeyas, no he podido encontrar en los historiadores árabes ni una sola palabra acerca de música. Es de suponer que, por entonces, fuese ejecutada la indígena española, o la que los españoles hubiesen recibido de los pueblos artistas que anteriormente habían dominado en España. Pero el primer Omeya, Abderrahmán I, siguiendo la tradición de sus antecesores, los califas de Damasco, quiso tener en su palacio de Córdoba, para su recreo personal y adorno de su corte, alguna esclava que supiera cantar en árabe, y fué traída de Oriente la esclava cantora Achfa, la cual ejecutaba de modo admirable, pulsando las cuerdas de su laúd.

Alháquem I tuvo ya en su palacio a dos célebres cantores orientales, llamados Alón y Zarcón, a quienes pagaba con esplendidez, porque sabían cantar con mucho arte. Los cantos de ambos artistas comenzaron a ponerse en boga entre españoles, y disfrutaron de gran popularidad, propagándose rápidamente la afición y aun la moda, puesto que comenzó en aquel tiempo a considerarse como obsequio urbano, entre gente principal, el ofrecer, a las personas a quienes se deseaba honrar o festejar, un concierto de buena música.

Abderrahmán II fué el monarca español a quien se debe el impulso mayor para aclimatar en España el arte musical de la escuela árabe de Oriente. Tenía en su palacio departamentos especiales dedicados a las cantoras. Entre ellas sobresalieron tres, cuya instrucción derivaba de la gran escuela de Medina, por lo que fueron llamadas *las Medinenses,* y la habitación que en palacio ocupaban llamóse de *las Medinenses.* Eran Fádal, Adam y Cálam.

Fádal era cantora que se hallaba adornada

de todas las prendas personales que una mujer pudiera en aquel tiempo reunir. Había sido esclava de una de las hijas de Harún Arraxid; se había criado, educado e instruído en Bagdad; de Bagdad fué a Medina, donde acrecentó sus conocimientos y habilidades, hasta adquirir rango de excelente cantora, cualidad por la que fué comprada para el emir Abderrahmán II, juntamente con su compañera Alam. Este monarca, prendado de las aptitudes artísticas que ambas poseían, de su esmerada educación y extremada elegancia, las distinguía mucho.

No les iba en zaga en la perfección del canto, en la elegancia exquisita, en la fina urbanidad y cultura, la cantora Cálam, muchacha vascongada que, de niña, fué enviada desde la Península a Oriente, y en especial a Medina, donde aprendió a la perfección, además de hacerse letrada y aun docta, hasta el extremo de referir de memoria y fielmente obras históricas y literarias, y ser eminente en varias disciplinas y gran recitadora de versos árabes.

También brilló en la corte de Abderrahmán II el joven y elegante Abulgualid el Alejandrino, de quien se dijo que se había dedicado al canto, pero a quien Ísa ben Xáhid. canciller de Abderrahmán II, aconsejó que dejara ese oficio, para que no fuera obstáculo que le impidiese ascender en su carrera política.

Vemos, pues, que aparecen en España, casi en la misma época de la formación de la escuela de cantores de Meca y Medina, representantes genuinos de aquélla, puesto que proceden del propio centro en que se había formado.

Pero la fama de todos esos antes citados cantores vino a ser oscurecida y sus cantos olvidados al venir el gran músico oriental, cantor eminente, discípulo directo de los clásicos Mosulíes, por mediación del cual penetró en España la caudalosa producción de la música árabe, realizada en el período de mayor apogeo por la escuela más clásica. Este notabilísimo cantor es la piedra angular del arte musical español, puesto que su música no sólo se

divulgó, sino que se hizo dominante en la Península. El más grande historiador de la España musulmana dedicóle un buen espacio en su crónica, que vamos a extractar. Dice Abenhayán en su *Almoctabis*:

"Ziriab es el apodo por el que generalmente se conocía a este músico. Su verdadero nombre fué Abulhasán Alí ben Nafi. Era cliente del Emir Almuminín Elmahdí Elabasí. Por ser de color moreno muy subido, por la claridad y fluidez de su habla y la dulzura de su carácter, se le conocía también por el *Pájaro negro*.

En Bagdad fué discípulo de Ishac el Mosulí, cuyos cantos aprendió rápidamente, sin que éste se enterara, y, merced a su sagaz entendimiento, a su destreza y facilidad de aprender y a su buena voz, llegó a mayor altura que su propio maestro. Bien sabido es que Ishac era capaz de componer obras musicales superiores a las que pudiese ejecutar cualquier extraño, por sobresaliente artista que fuera, y que nadie llegó a superarle en fama; pero Ishac no se dió cuenta realmente de lo que Ziriab

había aprendido hasta que este último hubo de ser presentado a Harún Arraxid. Esto ocurrió de la manera siguiente:

Un día mencionóse ante Harún el nombre de Ziriab, como discípulo aventajado de El Mosulí, y éste dijo: "Sí, le he oído algunas cosas bonitas, algunas melodías límpidas y emocionantes, sobre todo algunas en que yo le he insinuado modificaciones peregrinas que él ha aceptado y usado, las cuales son de invención y descubrimiento míos, y se las indiqué porque las consideraba yo muy a propósito para las especiales aptitudes artísticas de Ziriab." Al saber esto Harún Arraxid mostró deseo de oír esas melodías a Ziriab, pues suponía que habían de gustarle. Por virtud de esta indicación del monarca, Ziriab fuéle presentado. El Califa dirigióle la palabra, y él contestó con frases muy pulcras, con expresiones de mucha galanura, con la alocución más concisa y adecuada. Luego preguntóle acerca de su habilidad artística, y Ziriab contestó: "Sé cantar lo que casi todos los cantores suelen saber; pero la

mayor parte de mi repertorio personal se compone de piezas que únicamente son a propósito para ser ejecutadas ante un Califa como Vuestra Majestad. Esas no las saben los otros cantores. Si Vuestra Majestad me lo permite, cantaré lo que oído humano no ha escuchado aún."

El Califa ordenó que trajeran el laúd de su maestro Ishac; pero, al serle presentado, Ziriab lo rehusó, diciendo: "Tengo mi laúd, que yo mismo he construído. Yo he descorchado la madera; yo la he trabajado para adelgazarla, y no me gusta tañer otro laúd. Lo tengo ahí, en la puerta de palacio. Permítame el Emir que lo pida."

Harún mandó que trajeran el laúd, y, al examinarlo y ver que era semejante al que había rehusado, dijo: "¿Por qué no has querido usar el laúd de tu maestro?" "Si el Emir desea que yo cante al estilo de mi maestro, cantaré con el laúd de éste; pero si desea que cante a mi estilo, por necesidad he de tañer mi laúd." "Me parecen los dos uno mismo",

replicó Harún. "Así parece, realmente, a primera vista; pero aunque el tamaño sea igual y la madera, la misma, no así el peso: mi laúd pesa un tercio aproximadamente menos que el de Ishac. Las cuerdas que uso son de seda que no se ha hilado con agua caliente, operación que las debilita o relaja. El bordón y la tercera las fabrico de intestino de cachorrillo de león, y por eso tienen más dulzura, limpieza y sonoridad que las hechas con tripas de otros animales. Esas cuerdas mías, de tripas de león, son más fuertes y soportan mejor que las otras la pulsación del plectro."

Complacido el Califa por esta explicación, le ordenó que cantara. Pulsó Ziriab el laúd, hizo unos rápidos ejercicios y cantó. Harún Arraxid, emocionado por lo bien que cantó Ziriab, encaróse con El Mosulí y le dijo: "Si no fuera porque estoy persuadido de que él te ha ocultado la extraordinaria habilidad que posee, te castigaría por no haberme comunicado noticia alguna de este artista. Es preciso que te intereses por él, que cuides de su ins-

trucción hasta que sea completa, y, por mi parte, deseo también contribuir a su formación plena."

Desde entonces, Ishac, arrepentido de haberle presentado al Califa, comenzó a sentir envidia, y, no pudiendo soportarla, tuvo una secreta conversación con Ziriab, en la que le dijo, en resumen, que allí, en la corte, no podía aguantar competencias. "Elige, pues, ya que la tierra es ancha: o te vas de aquí a sitio lejano, del que yo no tenga noticias tuyas, para lo cual te ofrezco todo el dinero que quieras, o, de quedarte aquí, no dejaré de emplear medio alguno para perderte. Conque resuelve."

Ziriab, que conocía bien cómo las gastaba El Mosulí, prefirió marcharse. Ishac le dió inmediatamente todo lo que le había prometido, y Ziriab se marchó a países occidentales. Cuando Arraxid volvió a preguntar por él, Ishac le contestó que era un chiquillo alocado y trastornado.

Ziriab se fué a tierras occidentales y perdióse en Oriente la memoria de su nombre.

Ya en Occidente, escribió al monarca español Alháquem I diciéndole que sabía cantar y pidiéndole permiso para presentarse en su corte. Alháquem I alegróse de recibir la carta y le invitó a que entrara en Andalucía. Ziriab púsose en camino con su mujer e hijos; embarcóse en el Estrecho y desembarcó en Algeciras. Allí se encontraba cuando recibió la infausta noticia de la muerte de Alháquem. Tal suceso le hizo pensar en volverse al Norte de Africa; pero Mansur, el cantor judío que Alháquem I había enviado a Algeciras como mensajero para recibir a Ziriab, le hizo desistir de marcharse y le rogó que esperase a que fuera comunicada la noticia a Abderrahmán II, hijo y sucesor del monarca difunto. El cantor judío escribió a Abderrahmán contándole lo que ocurría, y, a poco, Ziriab recibió carta de Abderrahmán II, en la que le invitaba a ir a Córdoba y le expresaba el placer que experimentaría de tenerle a su lado. Al propio tiempo, el Emir escribió a todos los gobernadores de las comarcas que Ziriab tenía que atravesar

encargándoles que le atendiesen y le obsequiasen. Hasta envió a uno de los eunucos de más alta categoría para que saliera al encuetro de Ziriab con mulas, mulos y todos los utensilios y provisiones necesarios para el viaje.

Entró Ziriab en Córdoba de noche, para mayor decoro de su familia, y fué aposentado en una de las mejores casas, a la que se proveyó de todo lo indispensable; hasta se le regalaron vestidos. Después de descansar tres días, invitóle Abderrahmán a presentarse, y le fijó en documento escrito los siguientes honorarios: cada mes cobraría doscientos dinares, y sus hijos, que eran cuatro, cobrarían veinte dinares al mes; anualmente se le darían tres mil dinares: mil en cada una de las Pascuas musulmanas, y quinientos en cada una de las dos fiestas, *Mahrachán* y *Nuruz*, y, aparte, en especie, doscientos modios de cebada y cien modios de trigo. Todo ello sin contar varios huertos y cortijos que también se le concedieron, y cuyo valor fué apreciado en cuarenta mil dinares.

Satisfechas todas las exigencias de Ziriab y cumplidas todas las promesas que le hizo el monarca, éste, seguro ya de tenerle complacido, le invitó a que frecuentara el palacio como comensal suyo, a beber y a hacerse oír cantando.

Dícese que Ziriab pretendía que los genios le inspiraban en sueños, no sólo el canto, sino toda la música que había de ejecutar en el concierto, y, al despertarse en plena noche, llamaba inmediatamente a sus dos esclavas, Gazlán y Honeida, cogían los tres sus respectivos laúdes y en la misma vigilia adiestraba a sus esclavas para que supieran ejecutar la pieza musical y escribía el verso. Después, volvía a meterse en la cama. Lo mismo cuentan que sucedió a Ibrahim el Mosulí cuando compuso el nuevo canto conocido por el *majurí*: los genios le enseñaron y le adiestraron. Pero esto es noticia de dudosa veracidad: sólo Dios sabe lo que sucedió.

Estando en Andalucía, Ziriab añadió al laúd una quinta cuerda. El laúd antiguo sólo tenía

cuatro, las cuales, según el simbolismo de los teóricos, correspondían con los cuatro humores del cuerpo humano: la prima era amarilla, y simbolizaba la bilis; la segunda, teñida de rojo, simbolizaba la sangre; la tercera, blanca sin teñir, simbolizaba la flema, y el bordón estaba teñido de negro, color simbólico de la melancolía. Al laúd, pues, le faltaba el alma, y por eso Ziriab aumentó una cuerda roja central (colocada entre la segunda y tercera). De ese modo, el instrumento adquirió más delicada expresión y se prestó a más amplias aplicaciones. Además, inventó el plectro de pluma de águila en vez del de madera, que era usual. Ese nuevo plectro, por la mayor delicadeza del corte, su mayor limpieza y por ser más ligero, se manejaba mejor y no maltrataba tanto las cuerdas, las cuales podían conservarse mucho más tiempo en buen servicio.

Ziriab, además de ser excelente poeta, como también lo fué su hijo Ahmed, era instruidísimo en varias disciplinas: astronomía, geografía, física, política, meteorología, etc. Pero,

sobre todo, en el arte suyo tenía un riquísimo repertorio de diez mil canciones, número no superado por nadie de quien tuviesen noticia Ptolomeo y los escritores antiguos. Poseía gran penetración y agudeza; sabía mil cosas ingeniosas; conocía todos los ramos de la literatura; en el trato social era delicadísimo y atento. En una palabra, reunía todas las cualidades que podían adornar al hombre más cortés. Su conversación era amenísima; su urbanidad, exquisita; cualidades a propósito para la corte, cual ninguno de su oficio poseyó.

Los personajes principales de Córdoba y los oficiales palatinos lo tomaron como tipo de imitación, como modelo, aceptando las prácticas de Ziriab como reglas de conducta social y urbana. Hasta las comidas suyas se pusieron de moda en Andalucía: muchas de ellas pasaron a ser costumbres que se conservaron hasta siglos posteriores, unidas a la memoria y nombre de Ziriab, a quien las adjudicaban como introductor. Antes de entrar él en España, los hombres y las mujeres llevaban partida la ca-

bellera con raya central y dejando caer el pelo a ambos lados de la cabeza, cubriendo las cejas; pero cuando la gente elegante vió que Ziriab, sus hijos y sus mujeres llevaban el pelo recortado, dejando la frente despejada, nivelada la cortadura paralelamente a las cejas, con inclinación hacia los oídos y dejando colgar el pelo sobre los pulsos, según se estila ahora aún por criados, eunucos y esclavas, entonces le imitó y vino a generalizarse esta costumbre, como otros muchos usos que ese músico trajo, en perfumes, vestidos, comidas, guisos, vajilla de cristal, etc."

Pero las modas que más interés tienen para nuestro actual objeto son las relativas a la Música.

"Aún es práctica constante en España (añade el historiador que extractamos) que todo aquel que empieza a aprender el canto comience por el *anexir* (la recitación), como primer ejercicio, acompañándose de cualquier instrumento de percusión; inmediatamente después, el canto simple o llano, para seguir luego su

instrucción y llegar al fin a géneros movidos, hasta los *hezeches,* según los métodos de enseñanza que introdujo Ziriab.

Cuando este maestro se prestaba a enseñar el canto, mandaba al discípulo que se sentase en una almohada de cuero y que forzara la voz. Si el discípulo poseía voz potente, comenzaba su enseñanza sin necesidad de otra preparación; pero si era de voz escasa, ordenábale que se atara el vientre con un turbante, para fortalecerla por ese medio, no dejando a la voz ancho espacio en la parte central del cuerpo, al salir por la boca. Si el discípulo cerraba ésta al cantar o no separaba las mandíbulas, le mandaba que se metiese en la boca un trozo de madera de tres dedos de ancho, y que pasara de este modo algunas noches, hasta conseguir que se separasen las mandíbulas.

Con el fin de observar las condiciones naturales de la voz del que deseaba ser su discípulo, le hacía gritar con toda la fuerza que pudiese la frase *ya hacham* o simplemente un

ah, y que mantuviese el grito un buen rato. Si notaba que la voz era clara, pura, fuerte, intensa, perfecta, es decir, sin mezcla de sonidos nasales, ni embarazos de lengua, ni dificultades de respiración, y estimaba que el aspirante poseía condiciones para aprender, indicábale que podía enseñarle; pero si percibía faltas naturales que imposibilitaran el éxito, le hacía desistir de aprender y no le enseñaba."

Hasta aquí Abenhayán.

Todos estos informes o noticias han sido transmitidos por personas afectas a la tradición musical o a la persona del artista; pero hubo opiniones contrarias. El poeta español Algazel, ofendido quizá del prestigio y fama que iba adquiriendo este cantor oriental, comenzó a desatarse en invectivas y sátiras contra Ziriab; mas, enterado Abderrahmán II de esa actitud violenta, le ordenó que se abstuviera de continuar en esa conducta. Abenabderrábihi, en su *Enciclopedia,* le trató también despectivamente, sin duda haciéndose eco de las prevenciones tradicionales del pueblo ára-

be contra los cantores. Algunos empleados de Hacienda, contemporáneos, mostrando graves escrúpulos, se resistieron a pagar del dinero público, a un cantante, la suma de treinta mil dinares que en cierta ocasión dispuso Abderrahmán II que le fueran entregados.

Pero, en general, hasta los historiadores alfaquíes gustaron de recordar el nombre de ese cantor, como celebridad proverbial en España, cuya música y enseñanza constituyó escuela tradicional española.

Abenjaldún nos dice que el conocimiento de la música que Ziriab dejó como en herencia a España, se transmitió de generación en generación, hasta la época en que los gobernadores de provincia y de las ciudades se hicieron independientes. "Estuvo muy difundida esta afición en Sevilla, y, cuando esta ciudad decayó, pasó la música a Africa y Almagreb, donde se notan aún algunas huellas en la actualidad (siglo XIV), a pesar de la decadencia de los imperios africanos."

Hasta en los últimos tiempos de Granada

recordaban los poetas a Ziriab, poniéndole en el mismo rango que al celebérrimo Mabed.

Realmente, la escuela de Ziriab pudo arraigar en España merced a los muchos transmisores inmediatos que realizaron la difusión, a saber: su propia familia. Ziriab tuvo diez hijos, ocho varones y dos hembras, y todos ellos ejercieron el arte del canto, aunque no todos alcanzaron la misma altura. El mejor cantante fué Obaidala; le seguía Abderrahmán; pero éste fué tan vano, orgulloso, pagado de sí mismo y tan poco atento a nada que no fuera la admiración de sí propio, que se enajenó las voluntades y tuvo que sufrir serios disgustos, hasta parar en el aislamiento. Cásim fué buen artista y excelente persona; Mohámed, un afeminado.

Las dos hijas de Ziriab fueron muy apreciadas: Hamduna, la más hábil artista, logró casarse con personaje principal de la nobleza cordobesa, con el canciller del Imperio, Háxim ben Abdelaziz; pero murió antes que su hermana Alía, la cual, por ser la única super-

viviente, fué muy solicitada para enseñar el canto, ejerciendo el magisterio sin competencia y logrando atraer toda la clientela que había procurado el prestigio familiar.

Ziriab, además, educó, enseñó y comunicó sus más bonitas canciones a una esclava suya llamada Metaa, hermosa criatura de quien se enamoró Abderrahmán II cuando ella, llegada a la adolescencia, acudía a su palacio, unas veces para cantar, otras, para escanciar la bebida. Esa esclava pudo percibir claramente la pasión del soberano, a pesar de que éste, por miramientos y respeto a Ziriab, no se atrevía a hacer demostración pública de su amor, y un día, dejando todo recato, atrevióse a manifestarle el cariño que ella sentía por el monarca, y en los versos de su canción le increpó excitándole a que lo manifestase. Enterado del caso Ziriab apresuróse a regalar la esclava a Abderrahmán II, a la cual pudo ya desde entonces poseer éste en su palacio.

Discípula directa de Ziriab fué también Masábih, esclava, hábil artista de excelente voz.

El amo suyo, el secretario de Abuhafs Omar ben Calil, mostrábase muy avaro, eludiendo y rechazando las peticiones que se le dirigían para que la dejase oír. El poeta Abuomar ben Abderrábihi solicitó una vez oírla; pero le fué denegada la petición. Con ese motivo compuso unos versos en que le decía al amo de la esclava:

¿Muestras avaricia por la voz de un pájaro que gor-
[jea?
Creo que ese vicio no lo habrá tenido ningún hombre
[jamás:
Pues por muchas que sean las personas que la oigan,
El capital de su voz no ha de sufrir merma ni acre-
[centamiento.

Los cantos de Ziriab, cuidadosamente conservados, fueron recogidos y coleccionados por Aslam ben Abdelaziz, pariente de Hamduna, la hija de aquel insigne artista. Este Aslam, hombre capaz de ejecutarlos y que conocía perfectamente todas las tonadas o cantos de Ziriab, y estaba bien enterado de todas sus clases y aun de la historia de los mismos, pudo

realizar la admirable colección, que luego fué conocida y divulgada.

Tenemos, pues, que en España penetró y cundió la música oriental, traída por cantores que no eran de raza árabe, sino esclavos, libertos o gente extranjera que la había aprendido en escuelas orientales. La medinense primitiva tuvo aquí sus representantes directos, y la clásica de los Mosulíes vino a ser dominante en la Península, por mediación de un artista excepcional, discípulo directo de Ishac el Mosulí.

Cantáronse en España las mismas canciones de Oriente, con los mismos elementos artísticos y aun los mismos instrumentos, a mediados del siglo IX de J. C.

CAPITULO VIII

GRAN DIFUSIÓN DE LA MÚSICA ÁRABE EN LA ESPAÑA MUSULMANA.

EL ejemplo de los monarcas fué imitado después por príncipes de su propia familia y altos dignatarios del Imperio. Los cronistas mencionan a varios: Abdala, hijo de la esposa favorita de Abderrahmán II, tenía la costumbre de celebrar en su domicilio alegres zambras y conciertos nocturnos, que escandalizaban a los sinceros musulmanes; Almóndir, otro hijo de Abderrahmán II, compró una muchacha cantora, llamada Tarb, ofrecida por un comerciante al precio de mil monedas de oro, y de la que se enamoró el príncipe por la hermosura y por la grande habilidad en el canto; Otmán, hijo del emir Mohámed, solía reunir en su casa a los literatos

de Córdoba, y en esa tertulia se dejaba oír cantar, tras de la *citara* o cortina, la célebre Bazea, apodada la *Imam* por ser la mejor cantora de su tiempo, y Almotárrif, hermano de Otmán, fué, además de poeta, músico experto muy perito en el arte del canto.

En aquellos tiempos floreció también el cantor Abunásar Mansur, de quien se burlaba el célebre poeta Mumen.

Algunas personas acomodadas de la capital se permitían el lujo de tener esclavas cantoras. Cuenta Adabí que vino a establecerse en Córdoba un señor oriental, conocido por Axaibaní, el cual tenía su casa a orillas del río. Un día, al juez supremo de Córdoba, Mohámed ben Ishac ben Asalim, al salir de la ciudad, le pilló un aguacero que le obligó a guarecerse con su cabalgadura en el atrio de la casa de Axaibaní. Enterado éste de la presencia del juez, se apresuró a invitarle muy urbanamente a que entrara en su casa. Entró el juez, trabóse conversación y el amo de casa le dijo que poseía una esclava medinense do-

tada de hermosísima voz, cual nunca había oído, y si el juez se lo permitía, haríala salir para que la oyese salmodiar el Alcorán y cantar unos versos. Aceptado el obsequio por el juez, salió la esclava, y, después de salmodiar el Alcorán, cantó unos versos. Quedó el juez tan admirado, que le dió el impulso de mostrar su agradecimiento. Sacó unas monedas de oro que llevaba y discretamente las puso debajo del almohadón en que se hallaba sentado, sin que el dueño de la esclava pudiera advertirlo. Pasado el aguacero, marchóse el juez; el amo de casa le despidió con mucha cortesía y amabilidad y... luego se enteró de que aquél había dejado bajo el almohadón veinte monedas de oro.

Mas vinieron tiempos de cerrazón política para la familia Omeya: un movimiento nacionalista había quebrantado su prestigio en toda la Península; su Imperio quedó casi reducido a los límites de la provincia de Córdoba. Entonces, reinando el austero monarca Abdala, la capital de la monarquía quedó privada de

toda diversión y de toda música. Tuvo que vivir desolada, triste y silenciosa, mientras el ruido de la música oriental se propagaba por el resto de España.

Ibrahim ben Hachach el Lajmí, señor de Sevilla, en la que se había organizado un reino, independiente en realidad del monarca cordobés, con ejército propio, formado de afamados caballeros al servicio personal del rey, con su cadí, su zalmedina, su fábrica de tiraz y su círculo de poetas asalariados, tuvo también su *citara*, es decir, sus cantoras, entre las que sobresalía la famosa bagdadense Camar, que fué adquirida del siguiente modo: el príncipe sevillano tuvo noticias de que se ofrecía a la venta en Oriente a una excelentísima cantora, y envió un mensajero especial, provisto de gran cantidad de dinero para comprarla. Este la trajo a Sevilla: hablaba en árabe a la perfección, expresábase con elocuencia, era hermosa, erudita en materia de cantos, ejecutante peritísima y compositora.

El célebre poeta y caballero árabe Said ben

Soleiman ben Chudí, cuya pasión extremada por las mujeres es bien conocida, tuvo una hermosa esclava cantora, llamada Chihán, que no se recataba para cantar. La gente podía oírla, puesto que solía cantar en la más alta habitación de su casa, punto a propósito para que se oyera perfectamente desde la calle.

Durante los reinados de Abderrahmán III y Alháquem II, en los que llegó al apogeo el poder político de los Omeyas, no parece que hubiera cantantes asalariados en la corte, ni aun esclavas cantoras. Estos dos monarcas debieron conservar las austeras costumbres de su antecesor Abdala. El propio Alháquem II, tan abierto a toda disciplina, tan conocedor de la letra de los cantos orientales, pues había adquirido el primer ejemplar, el autógrafo, del *Libro de las Canciones* de El Ispahaní, no era inclinado a la bebida ni a la música. Un hermano suyo, llamado Abulasbag Abdelaziz, que era aficionado al vino y al canto, abandonó, tal vez por escrúpulos, la bebida. Al enterarse de esto Alháquem II, dió gracias a Dios

por ello, y añadió: "Si dejara también el canto, acabaría por ser un hombre honorable y cabal." Pero ese hermano, al saber lo que había dicho Alháquem, replicó: "No, yo no dejaré el canto mientras [la providencia permita que] los pájaros gorjeen."

Otro hijo de Abderrahmán III fué también hombre no bien calificado, por haber tenido en su juventud gran afición a tañer el tombur o bandola.

En los tiempos de Almanzor (siglo X) comienza de nuevo a extenderse en Córdoba la moda de adquirir y poseer esclavas cantoras y a ser la música el medio de amenizar las tertulias cortesanas. Los historiadores recuerdan algunas escenas de los palacios del valido, en que éste y sus comensales, altos dignatarios del Imperio, se divertían emborrachándose, gritando y bailando. Varias veces Almanzor, que era de carácter soberbio y violento, hizo matar a algunas cantoras que se atrevieron a deslizar en sus cantares alusiones que le mortificaban. En una ocasión un comensal

invitó a la cantora de Almanzor a que repitiera una canción que podía herir la susceptibilidad de éste, y un momento después le era presentada a aquél, en un plato, la cabeza de la cantora.

En el palacio de Azáhira brilló la célebre artista Ons-Alcolub, que con sus cantos hacía las delicias de la Corte.

Después de Almanzor, en la época de la monarquía Omeya restaurada, el celebrar conciertos o sesiones musicales en los palacios de la nobleza y en las casas de la alta sociedad se hizo costumbre ordinaria: de ello nos habla, como usual y corriente, Abenházam. Y en los festines que se celebraban en la Corte, durante el reinado de El Mahdí, llegaron a oírse orquestas formadas por cien laúdes y cien flautas, con grande escándalo del público piadoso, el cual recordaba los mismos desafueros morales que había realizado el príncipe semicristiano Abderrahmán Sanchol. Hasta las princesas de la familia real cordobesa se aficionaron a la música, siendo una de ellas la

célebre Ualada, hija de Almostacfi, que fué comparada con Alía de Oriente.

En esa época brilló en Córdoba Nozha la Guahdía, una de las cantatrices españolas más admiradas por su perfecta escuela de canto.

Durante el reinado de los Amiríes y de los Omeyas restaurados, Córdoba estuvo invadida por militares europeos que venían a inscribirse en las filas de los ejércitos musulmanes, en las que llegaron a los más altos puestos, y luego, al descomponerse el Imperio, lograron quedar algunos como reyes de taifas, en varias regiones de la Península. Estos militares, como procedentes de países europeos, no participaban de las prevenciones religiosas que las familias árabes podían haber conservado, y por ello en sus cortes la música fué aceptada y fomentada.

Casi todos los reyes de taifas tuvieron sus *citaras* u orquestas de músicos y cantores. Así lo afirman Abenbassam y otros autores, los cuales echan en cara a los taifas el vicio de ser grandes bebedores de vino, reclutadores de can-

toras y amigos de oír tañer laúdes. Y coinciden todos al hablar de todas las regiones españolas: de alguno de ellos, como Ismael ben Dinón de Toledo, se dice que fué hombre de escaso entendimiento, por haberse criado exclusivamente en el regazo de mujeres y haberse educado entre eunucos y cantoras.

La Corte sevillana, sobre todo en tiempos de Almotámid, fué una de las más alegres y divertidas, puesto que dominaban en ella poetas y músicos, a quienes se pagaba con largueza. El mismo Almotámid era un artista que sabía tañer el laúd y cantar, y sus hijos heredaron la inclinación de su antecesor. Arraxid no sólo tenía *citara* de cantoras, tocaba el laúd y cantaba, sino que llegó a penetrar, por su afición a las matemáticas, los secretos, por muy pocos conocidos, del arte musical.

En la Corte sevillana brillaron célebres cantores, como el llamado Siciliano, Abubéquer de Sevilla y otros muchos.

Para evidenciarse de la afición que los magnates sevillanos tenían a la música, baste re-

cordar un solo hecho: Siendo joven Almotámid, se le encomendó la dirección de un ejército, organizado especialmente para combatir a Badís ben Habús de Granada. Púsose en marcha con los oficiales de sus milicias, y en las etapas, deseando distraerse con cantoras, se fueron disgregando unos de otros en busca de ellas, y al fin se disolvió el ejército, porque cada uno se había marchado por su parte.

De Abenmardanís, señor de Valencia y Murcia, se sabe también que solía convidar a los dignatarios del reino, para proporcionarles el placer de oír música, canto y baile de sus cantoras. En tales sesiones se bebía el vino en gran abundancia.

Hasta los reyezuelos más apartados de las comarcas andaluzas se dejaron llevar de la moda de poseer buena *citara* en su corte. De Hudail ben Racín, señor de Santamaría (región de Teruel), se sabe que tuvo el arranque de comprar una cantora por el alto precio de tres mil monedas de oro, cosa que otros

reyes no se atrevieron a hacer, por considerar el precio excesivo. Y verdaderamente lo merecía esa esclava, porque era una cantante de primera fila, graciosa, de mucho donaire y elegancia, de gran inteligencia y cultura; incluso era experta en medicina.

El disputarse la posesión de una cantora no era infrecuente, y a veces, por tal motivo, suscitáronse conflictos sangrientos entre personas de gran posición.

De los pocos que no cedieron a esa tentación fué el Cid Campeador, el cual censuró públicamente a los reyes de taifas como apasionados por las mujeres, por el vino y por la música.

Esas tradiciones cortesanas debieron continuar durante mucho tiempo, puesto que Benaljatib, historiador granadino del siglo XIV, en una obra suya en que trata del organismo político y de los cargos públicos, al hablar de la organización del palacio real, entre los varios servidores del rey, dentro de la jerarquía cortesana, cita a los poetas y a los cantores.

Tales aficiones musicales trascendieron, como hemos dicho, a señores extranjeros que adquirieron, por uno u otro concepto, alta posición en España. Abentifiluit, africano almorávide, que fué señor de Zaragoza, también tuvo en ella sus cantoras, como los taifas españoles.

En este sentido, debemos recordar una curiosa relación narrada por testigo presencial, que nos pone en evidencia cómo a los militares, magnates europeos que venían a España, se les contagiaba la pasión de la música que se ejecutaba en la Península.

En el año 1064 de J. C. fué tomada Barbastro, ciudad aragonesa, por un ejército compuesto de normandos y franceses. Cada uno de los caballeros principales de aquella expedición adjudicóse una casa en la ciudad con todo lo que contenía: mujeres, chicos, muebles, telas y dinero, con facultad de hacer con el dueño lo que al nuevo poseedor se le antojara. A uno de los condes le correspondió una casa en la que un día se le presentó un

judío que traía el encargo de rescatar a las hijas del moro, que antes era el propietario, por la cantidad que se le exigiera.

Ese judío contó luego la entrevista que tuvo con este conde, y el historiador español Abenhayán la trasladó textualmente en su célebre crónica. Vamos a extractar el relato, que es muy interesante para nuestro objeto.

Dice el judío que llegó a Barbastro y preguntó por la casa de ese señor conde. Se la indicaron, dirigióse a ella y pidió permiso para visitarle; le fué concedido. Al entrar encontróselo vestido con las mejores ropas que poseía el moro dueño anterior de la casa, y sentado en el mismo sofá que éste ordinariamente ocupaba. Todo el mueblaje de aquella mansión hallábase colocado en la misma forma en que lo dejó el antiguo dueño. El conde estaba rodeado de muchachas musulmanas que atendían a su servicio. El judío le ofreció suma cuantiosa por el rescate de algunas de esas muchachas, y el conde, después de sonreírse, dijo que, si el judío no deseaba otra

cosa, podría marcharse, porque él no tenía el propósito de vender las muchachas.

Añade el judío: "Insistí, ofreciéndole lo que él me pidiera, sin regatear, y me contestó que no necesitaba dinero, ni telas preciosas, porque estaba muy bien provisto de todo; e inmediatamente me enseñó las inmensas riquezas que allí habían quedado. Al fin me dijo: "Tengo tantas cosas, que ya no aspiro a más; "pero, aun suponiendo que nada tuviese yo y "me ofrecieran todo esto que has visto a cambio de mi esposa, que ahí está, yo no la cedería, puesto que es la hija del antiguo amo "de esta casa, hombre muy prestigioso entre "los musulmanes, y por eso la he recibido por "esposa, aparte de los atractivos que tiene, por "su rara hermosura; y tengo además la esperanza de que me dará descendencia. Sus "abuelos musulmanes hicieron lo mismo con "nuestras mujeres cuando se apoderaron de "estas tierras. Ahora nos toca a nosotros corresponder a aquella conducta: ya ves que

"lo hemos logrado. Quiero que veas otra cosa."

"Y al instante, señalando a una joven que se hallaba cerca, dijo: "¿Ves esta hermosísi-"ma muchacha? Es la cantora de su padre, "que era un señor libertino que, cuando se "emborrachaba, refocilábase oyendo cantar. "Esto hizo durante algún tiempo, hasta que "nosotros le hemos despertado de su borra-"chera."

"Luego, dirigiéndose a la muchacha, chapurreando el árabe, la dijo: "Toma tu laúd "y canta a este señor algunas canciones."

"La joven cogió el laúd y sentóse para templarlo. Yo vi que de sus ojos se desprendían lágrimas que corrían por sus mejillas, lágrimas que el conde enjugaba furtivamente. Luego se puso a cantar la muchacha unos versos que en realidad yo no comprendía y, por tanto, el cristiano había de comprender menos; pero me admiró y me sorprendió el que el conde, mientras ella cantaba, no hiciera más que beber, mostrando gran alborozo,

como si hubiera comprendido las palabras de la canción que ella cantaba.

"Visto que no conseguía yo mi intento, me marché a ocuparme en otros negocios, no sin quedar asombrado de la enorme cantidad de mujeres y de riquezas que esos cristianos poseían."

Pero esas noticias casi todas se refieren a costumbres cortesanas, de personas de alta posición, que son las preferidas por los historiadores, y no nos dan idea bien clara de la difusión mayor o menor que la música hubiera logrado entre el pueblo musulmán de España.

Una novelita cordobesa, que refleja las costumbres del período de Almanzor, señala, como hecho corriente de la educación femenina, el saber tocar el laúd, el rabel, el manucordio, órganos y otros instrumentos, "para hacer solaz a su marido". Otros historiadores especifican, como peculiar de algunas comarcas o ciudades, mayor o menor difusión: de Ubeda se dice que se distinguía por sus músicos, ju-

glares y bailarinas: eran famosos por su ingenio y habilidad; eran las más hábiles criaturas para el baile de las espadas, el juego de cubiletes y otras farsas escénicas.

Todo esto, aparte de los juglares y artistas orientales que solían venir a la Península, porque los taifas los recibían bien y los pagaban; v. gr., Almotacim ben Somádih, que los tenía africanos, egipcios y orientales.

Pero entre todos los informes, el que me ha parecido que da la impresión más completa, real, directa y sugestiva, es la relación que un literato oriental—Ahmed ben Mohamed El Yemení en su *Hadicat alafrach*—, que debió estar enfermo de fuerte neurastenia, nos hace de Málaga, relato que ofrece una fotografía instantánea, hecha a meridiana luz, de la difusión que alcanzó la música en las ciudades andaluzas. Dejémosle hablar directamente:

"Estuve en Málaga, ciudad española, en el año 406 de la Hégira (1015 de J. C.), y en en ella enfermé una larga temporada, durante la cual, no pudiendo salir de mi domicilio,

vime forzado a permanecer en casa. Entonces, dos amigos que me hacían compañía y me cuidaban, atentos a moderar mis desvaríos, me agasajaban cariñosamente. Sobre todo, al llegar la noche, es cuando yo sentía más mi desvelo: oíase alrededor de mi casa el batir incesante de cuerdas de laúdes, de *tombures* y liras por todas partes; se oía también cantar en mezcla confusa muchas canciones. Esto me causaba gran molestia, agravada por el desasosiego que padecía y el sufrimiento de mi enfermedad. En mi alma clavábanse aquellas tocatas sin poderlo remediar o resistir; sentía repugnancia o aversión invencible o natural contra aquellas canciones. Hubiera querido encontrar una habitación o una casa en que no se oyeran esos ruidos; pero era extremadamente difícil encontrarla en Málaga, porque la gente de esta tierra está dominada enteramente por esa afición y es generalísimo ese gusto.

"Una noche desperteme, después de conciliar un rato el sueño, y noté que todo aquel

tumulto de voces odiosas se había calmado y habían cesado las tocatas turbulentas, y únicamente se oía una música leve, suave, bonita. Sentí como si mi alma estuviera familiarizada con esa música y como si con ella reposara, sin experimentar la repugnancia que hacia las otras sentía; pero no era voz humana, sino música instrumental muy suave. Luego comenzó a oírse tocar un poco más fuerte, subiendo lenta y gradualmente en intensidad mayor. Mi alma sintióse atraída y mi oído inclinado y dispuesto a escuchar, hasta que llegó a tocar con fuerza tan extremada que no se podía más. Me puse alegre y olvidé el mal, y de tal modo me sentí gozoso y emocionado, que llegué a imaginar que el piso de la habitación se levantaba conmigo y que las paredes se movían alrededor.

"A todo esto yo no había oído cantar voz humana, y dije para mis adentros: En cuanto a concierto instrumental, no cabe más perfección; pero ¿cómo será la voz del músico que toca? ¿En qué parará esta música?

"Apenas había dicho eso cuando comenzó a cantar una mujer unos versos con voz clarísima y dulce. Ya no pude contenerme; me levanté de la cama, dejando a mis dos compañeros durmiendo; abrí la puerta de mi cuarto y, siguiendo la dirección de la voz que yo sentía de cerca, llegué a un punto central de la casa, desde el que podía atalayarse la vecina, muy espaciosa, y contemplé en medio de ella un gran jardín, y en medio del jardín una reunión de veinte personas aproximadamente, allí congregadas para beber. Estaban todas en fila, teniendo delante licores, frutas o dulces. En ese círculo había varias esclavas tañedoras de laúdes y *tombures* y otros instrumentos, tales como flautas; pero ésas no tocaban. La esclava cantora estaba sentada aparte y tenía el laúd en el seno, y todos los presentes la miraban embelesados, escuchándola atentamente. Ella tocaba y tocaba, y yo, de pie, allí, en punto desde el que yo les veía y ellos no me veían. Cuando cantaba un ver-

so, yo lo aprendía de memoria, hasta que cantó un cierto número de versos.

"Me retiré de allí para volver a mi habitación, dando gracias a Dios, como si yo hubiese salido de un gran embarazo, cual si no tuviese ningún sufrimiento ni enfermedad. Después, a la mañana siguiente, fuíme a ver a un amigo mío, ulema de Córdoba, que vivía en Málaga, y le conté lo ocurrido. Le recité los versos, le describí la casa, se sonrió, me miró y dijo: "Es la casa del ministro Fu-"lano, y la esclava es Fulana, la de Bagdad, "una de las mejores cantoras de Almanzor "Benabiámir. Esa esclava vino a poder de "aquel ministro después que murió Almanzor. "Los versos son de Mohámed ben Carlomán "[poeta español]."

De la interesantísima narración anterior habrá podido inferir el lector atento que ya en los tiempos inmediatos a la caída de Almanzor el gusto de la música se había extendido tanto, y la música se había popularizado a tal extremo, que en una ciudad andaluza no po-

día encontrarse barrio, calle ni rincón silencioso en que pudiese una persona verse libre de oír por todas partes instrumentos de música y canciones.

¿En qué parte del mundo, en qué ciudad ocurriría semejante fenómeno en el siglo XI?

Yo creo que sólo podrá presentarse otra, dentro de las comarcas andaluzas: Sevilla, la ciudad de la poesía alegre y risueña, la ciudad de la música. Delante del califa almohade Almansur Yacub discutieron Avenzoar, sevillano, y Averroes, cordobés, acerca de las excelencias de sus respectivas patrias. Para acabar la discusión, Averroes dijo a Avenzoar esta frase: "Yo no sé por qué será; pero el hecho es cierto: si muere un sabio en Sevilla, llevan los libros a Córdoba para venderlos; si en Córdoba muere un músico, van los instrumentos a Sevilla para venderlos."

En Sevilla realmente estaba el foco de la música española, sobre todo en un barrio pobladísimo que Almotámid hermoseó, obligando a sus moradores a que blanquearan las

casas, especialmente las que caen al río, y renovó con medidas de policía urbana, que dieron a ese barrio aspecto seductor, con sus dorados ventanales. En él, durante las noches de luna, se celebraban las veladas musicales más famosas que hubo en todo el mundo occidental. Nos habla de las mismas un escritor musulmán que estuvo en Sevilla, casi contemporáneo de Alfonso el Sabio. Ese barrio de Sevilla llamábase entonces, como ahora, Triana.

CAPITULO IX

COMPOSITORES DE MÚSICA EN ESPAÑA.—NUEVO SISTEMA LÍRICO ANDALUZ QUE SE POPULARIZA EN ANDALUCÍA Y TRASCIENDE AL NORTE DE ÁFRICA Y ORIENTE.

De la sucinta relación histórica que acabamos de hacer infiérese que la escuela musical árabe que se formó en Oriente se aclimató en España, no sólo porque cantores orientales la introdujeron en los primeros tiempos, sino porque la misma clase de música continuó sin cesar entrando durante todo el tiempo de la dominación musulmana, influyendo constantemente, cantándose con la misma métrica, los mismos géneros rítmicos, con idéntica costumbre de la *citara,* el mismo turno del canto, el mismo uso del vino en las sesiones musicales, es decir, con todos los caracteres esenciales y accidentales de la imitación.

Pero los españoles, ¿se contentaron con recibir de modo pasivo la música oriental, aceptando las melodías y composiciones que de allá se importaban, como meros repetidores o simples ejecutantes, o hubo compositores originales en la Península?

No son pocos los artistas españoles, de los que los cronistas nos informan, que compusieron originales melodías. Como muestra trasladaré la curiosa relación personal de un autor extranjero, Abenarraquic:

"Tuve el gusto de tratar (en Andalucía) a Abdelguahab ben Hosáin ben Cháfar el Háchib, que era el hombre más distinguido de su época en el canto bello, persona muy instruída, eximio poeta, de elevados pensamientos y nobleza de espíritu. Su vida se deslizaba alegre, en entretenimientos gratos y diversiones. Tañía el laúd mejor que nadie, conocía todos los géneros musicales y componía melodías. El mismo hacía los versos, a los que luego aplicaba melodías emocionantes, de gran originalidad y mérito, inventándolas a la

perfección. Poseía para ello talento natural, vocación nativa.

"El día que a su casa no podían acudir convidados amigos suyos, invitaba a comer y beber a diez individuos de su propia familia, entre los que estaban su hijo y su sobrino Abdala, hijo de su hermano, y algunos criados o servidores. Como todos ellos cantaban muy bien, se armaba en seguida el concierto. Cantaban incesantemente, hasta que él se emocionaba de alegría. Entonces pedía el laúd y cantaba él para obsequiar a sus comensales.

"Bixera, el flautista que solía acompañarle, era de los más diestros ejecutantes de Oriente, al que aquél pagaba con esplendidez, incluso regalándole cortijos, etc.

"No aparecía cantor alguno venido de Oriente a quien no se le indicara por unos u otros que debía presentarse a ese señor, el cual no sólo lo recibía, sino que le regalaba, dábale vestidos y lo retenía a todas horas, tratándole íntima y generosamente hasta conseguir aprender las canciones bonitas que el fo-

rastero cantara y los cuentos peregrinos que supiera. El recibimiento que hizo a un cantor procedente de Basora fué espléndido, y así solía hacer con todos."

De otro músico, gran señor de Toledo, se conserva interesante noticia que conviene consignar. Se llamaba Abulhosáin, hijo del ministro toledano Abucháfar Elguacaxí.

"En cierta ocasión (cuenta un amigo que le fué a visitar) estuve en su casa y [para obsequiarme] se levantó, se puso a buscar en la alacena, y de ella sacó un laúd de los que se usan para cantar; pero aquel laúd sonaba sin que nadie pulsara sus cuerdas. Comenzó a cantar un *anexir* o recitado en verso, que había compuesto él, y luego una canción. Todo ello lo hizo sin que yo se lo pidiera, pues yo no me hubiera atrevido a proponerle semejante cosa. Al acabar el preludio y el canto, le besé en la cabeza y le dije: "No sé qué agra- "decerte más: si tu atención urbana en hacer "lo que yo no he solicitado, o la agradabilísi- "ma impresión que la música me ha produ-

"cido." Abulhosáin contestó: "Es un recitado "*josraguaní,* al que yo mismo he puesto la "música."

De la originalidad de estas composiciones españolas no podemos, en realidad, formarnos idea siquiera aproximada, ni aun superficial, puesto que los informes se deben únicamente a personas ajenas al arte, las cuales emplean frases meramente admirativas, sin descripciones técnicas; pero hay una prueba inequívoca de que los artistas españoles musulmanes no fueron meros repetidores de la música oriental, sino que, en gran parte, la rejuvenecieron y transformaron, salvándola de la decadencia, a saber: la invención de un sistema lírico peculiar y propio de la Península: el de los *zéjeles* y *moaxahas.*

La evolución histórica que siguió la música oriental en la Península se puede decir que fué completamente inversa de la de Oriente. Recordemos que allá los primeros compositores de música árabe trabajaron sobre materia artística procedente de imperios envejecidos y

decrépitos, a saber: la música persa y bizantina. Nacidos y educados estos músicos musulmanes en un medio completamente popular, pagados y aplaudidos por el pueblo, tendieron a componer en forma sencilla y popular, en la que no entraban ciertos tonos y audacias del virtuosismo persa y bizantino; pero al trasladarse después el foco de la composición artística a Bagdad y convertirse la música en espectáculo palaciego y señorial, pagada y sostenida por reyes y magnates, se complicó de nuevo y comenzó a inficionarse de alambicamientos cortesanos que iniciaron la decadencia.

En la Península siguió marcha contraria. A España llegó la música oriental en el momento en que se había iniciado ya la decadencia en Oriente, con todos los refinamientos cortesanos, traída desde los tiempos de Ziriab por artistas palatinos; pero el pueblo español, al asimilársela, tuvo la virtud de devolverle la sencillez, sacándola de los salones y palacios para traerla a la plaza, convirtiéndola en es-

pectáculo popular, no sólo adaptándola al gusto del pueblo que pagaba y aplaudía, sino moldeando su forma artística de modo especial, a fin de que el pueblo mismo la ejecutara a coro. De esa manera se fijó y se mantuvo más asegurada contra la decadencia.

¿Y cómo se realizó esa popularización?

Algunos años después de recibirse en España la oleada clásica de la música que trajo o compuso Ziriab en tiempos de Abderrahmán II, comenzó, por causas sociales y políticas que ahora no podemos con detenimiento exponer, a reaccionar el espíritu nacional en toda la Península, no sólo en los reinos cristianos del Norte, sino en las regiones meridionales dominadas por los Omeyas cordobeses. Ese movimiento político y social estuvo a punto de derrocar el Imperio en el reinado del emir Abdala. Este monarca, tétrico y sombrío, recrudecida su austeridad de carácter y su sequedad de alma por el aislamiento y por verse acorralado en la capital, trató de acabar con todas las diversiones, lícitas o ilícitas,

dentro de la ciudad de Córdoba: en sus días nobles y plebeyos permanecieron silenciosos.

Pero en tales circunstancias apareció en Cabra, ciudad andaluza enclavada en los dominios de Omar ben Hafsún, un poeta ciego, Mocádem ben Moafa, que comenzó a cantar estribillos nacionales, canciones nuevas en las que se empleaba la lengua romance, vulgar y corriente en aquel entonces entre el pueblo andaluz de toda categoría y religión.

De este poeta, que inicia una novedad artística, destinada, como veremos después, a tener gran resonancia en todas las literaturas posteriores de los pueblos europeos y de los musulmanes, apenas se nos da más noticia que la de su nombre y patria. Las biografías que se conservan del mismo son cortísimas, y en ellas no se alude siquiera al sistema de canciones que inventó. El único que nos informa brevemente es Abenbassam, el cual confiesa haber extremado su debilidad al referir este hecho, que no era digno de ser contado en obra literaria como la suya. Abenbassam era

un clasicista enamorado de las formas literarias árabes, y juzgaba indigno de referirse un hecho vulgarísimo referente a una literatura popular romance en Andalucía.

No sólo eran populares las poesías de Mocádem por la lengua, sino porque el sistema métrico que empleó era esencialmente popular, puesto que se basaba en un estribillo popular, destinado a que el pueblo lo cantara, como después veremos; es, por consiguiente, un brote del estro indígena popular español.

Ahora bien, la poesía y la música clásicas árabes, que entre los musulmanes y no musulmanes de España corrían, habían alcanzado ya de antiguo formas muy artísticas, y es natural que, por la superioridad suya, influyesen en este nuevo género desde el principio y, sobre todo, en su desarrollo posterior, en el cual intervinieron eruditos muy avezados a la poética árabe.

Sin embargo, el nuevo sistema ofrecía novedades que lo distinguen de la clásica casida árabe. En ésta los versos constaban de dos

hemistiquios, rimando en toda la casida todos los segundos hemistiquios con una misma rima y teniendo todos una misma medida métrica. En el nuevo sistema no había hemistiquios, sino versos cortos rimados con variada rima y varia medida, aunque sujetos todos a una pauta matemática, señalada por el estribillo popular, que era la base de las composiciones y esencia del sistema.

De Mocádem se dice que las compuso en formas métricas descuidadas y sin la complicación de variados enlaces de rimas que aparecen en los poetas posteriores. Es de creer que la forma primitiva fuera del tipo sencillo: un pareado, por estribillo, y una cuarteta, por estrofa, así: *aa, bbba, ccca,* etc.

Pero desde principios del siglo V de la Hégira (XI de J. C.) está ya formado el sistema lírico de los zéjeles y moaxahas, con todas las complicaciones técnicas, desde la cuarteta *aaab,* que sería la forma más vulgar, hasta la undécima *fgfgfgabcde.*

No hubo provincia o región española, aun

la más apartada, a la que no llegase la moda de tales canciones; todas tuvieron sus poetas populares de este género. Del Oriente de España, en la región aragonesa, se recuerda al secretario Abubéquer Ahmed ben Málic el Zaragozano. De la región valenciana, a Abenjáric y Abenzeid Elhadad el Batedor, valencianos, y a Abenmoahad el setabense, poeta que sirvió a Abenmardanís. En el reino de Murcia, a Abenalfadal, a Ahmed el de Montañana, a Abennachi de Lorca, uno de los maestros de este género, y al negro zejelero Mahlaf, que anduvo errante por las provincias levantinas españolas. En el centro de Andalucía, en la región cordobesa, continuó la tradición. Se celebran las composiciones de Mohamed ben Jaira de Córdoba, famoso literato, secretario de los reyes almorávides, y de Ahmed ben Cadim, de noble casa cordobesa, se encomia la gracia de sus admirables versos. En el Occidente brillaron Abengayats, de la región de Beja; Elcamit, extremeño, de Badajoz, y Abenhabib, del Algarbe. De casi to-

dos éstos y los anteriores se conservan muestras de sus mejores poesías.

Pero la población que fué el criadero más fecundo de poetas populares graciosos e inspirados fué Sevilla, que cuenta con una inmensa lista de vates, entre los que debemos recordar a Ali ben Chahdar el zejelero, que era graciosísimo, espontáneo; Abubéquer Elhasar, saladísimo poeta; Obaidala ben Chafar, natural y elegante; Abubéquer el Saboní, que compuso moaxahas famosas; Ahmed ben Chanún, que pertenecía a una de las familias sevillanas más ricas; Abenhabib Elcasarí, filósofo, de un pueblecillo del Axarafe, que fué degollado y crucificado, como hereje, por los almohades; Abubéquer ben Sarim, que también fué tachado de herejía, y a quien se persiguió y tuvo que huir a las provincias de Levante, donde acabó de manera trágica, achicharrado por el incendio de su casa, ¡él, que había sido uno de los más alegres y divertidos sevillanos!; Ahmed el de la Macarena, que compuso versos a un mancebo que se lla-

maba *El guapo de Sevilla;* Abdelgafar ben Dachlún, hombre perverso y mal querido, que versificaba medianamente, pero que compuso algunos zéjeles inspirados y bonitos; Aben Isa, el Sevillano; El Pollárez de Carmona, etc.

De esa abundantísima literatura popular española se conservan, como hemos dicho, multitud de composiciones desperdigadas, muchas incompletas y por adulteradas copias; pero las más se han perdido, a pesar de que hubo español que tuvo el buen humor y la curiosidad de coleccionar las más saladas y graciosas. Tal hizo Abualí Hasán ben Abunásar Adabag, famoso por sus sátiras contra tipos sociales de su época. La suerte no ha querido que haya llegado esta colección a nosotros.

Ahora bien, lo que no ofrece duda alguna es que las poesías de ese género se cantaban. Está supuesto o repetido muchas veces en las citas que de ellas hacen los autores (en varios pasajes del Cancionero de Abencuzmán se nombran los instrumentos, cantos y bailes, verbigracia, en los zéjeles números CXXXVII,

CXXXIX y CXLVIII); pero no resisto la tentación de poner un ejemplo:

Abulhasán ben Nizar, gobernador en las provincias levantinas, fué metido en la cárcel por Abenmardanís, rey de Murcia. Deseando aquél salir, y movido del ansia de librarse de la prisión, imaginó una estratagema, valiéndose de una esclava suya que cantaba de modo admirable: compuso una moaxaha en loor de Abenmardanís y se la hizo aprender punto por punto a la esclava. Logrado esto, hizo que la tal esclava le fuera regalada a Abenmardanís, después de haberle encargado a ella que cuando el príncipe la invitara a cantar y ella comprendiese que se hallaba el príncipe en lo más intenso de la emoción, le cantase aquella moaxaha.

Efectivamente, logró su objeto: cantó la muchacha y se emocionó Abenmardanís; preguntó quién la había compuesto, y la muchacha respondió: "La ha compuesto mi antiguo dueño, tu humilde servidor Abennizar." Aben-

mardanís entonces le llamó y le puso en libertad.

Pero en esta forma de canciones, ¿se utilizó exclusivamente la música indígena española, o se empleó o modificó la música oriental que se había popularizado en España desde principios del siglo IX, en que vivió Ziriab?

Los historiadores nada nos dicen respecto al particular; pero como en el tiempo en que nació este nuevo sistema lírico, a principios del siglo X, se había difundido ya por la Península la música árabe oriental, de sospechar es que fuera ésta utilizada, aunque con alguna alteración, puesto que la música oriental penetró en España por medio de canciones monódicas, es decir, cantadas por un solo artista, y la forma nueva era coral, basada precisamente sobre el estribillo, que era la parte que había de cantar el coro. Esta nueva disposición de frases melódicas, entre el coro y el solista, debió modificar de algún modo la estructura musical de las canciones, por lo menos para acomodar la música a las alternativas de coro

y cantor, estableciendo relaciones que facili taran la combinación.

Además, la forma del zéjel, primitivamente cuarteta *aaab,* se subdividió, estableciéndose cruces complicados de diferentes rimas, hasta llegar a estrofas de once, doce y quince versos, en que se combinan, alternando, varias rimas distintas, aparte del estribillo, y todo esto debió hacerse en relación con las frases melódicas. Quizá ocurriese lo que sospechamos de la cuarteta oriental: que en los versos que tienen la misma rima hubiese la misma o equivalente frase melódica, y, por tanto, la cuarteta musical o melódica fuese también *aaab,* y las formas subdivididas llevaran cruzamientos melódicos semejantes a los métricos. Esto explicaría el hecho de que algunos poetas compusieran letras diferentes, pero de igual forma métrica, para aplicarles las tonadas o timbres cuya música era conocida. A esto alude varias veces Abencuzmán.

Son varios los compositores de música de

quienes se dice que fueron originales al componer esta clase de canciones.

El granadino Abulhosáin Alí ben Alhamara fué gran conocedor de la ciencia musical, compositor perito en ejecutar, y hasta diestro en fabricarse el propio laúd con que se acompañaba.

Ishac ben Simeón, judío cordobés, era una maravilla en el arte de componer melodías de varias clases, de distintas escuelas y métodos, además de cantar primorosamente y tañer a la perfección, cosa que solía hacer en frecuentes tertulias o sesiones en que menudeaban las copas de vino. Sobre el vino y el laúd compuso varias y bonitas canciones. Fué gran amigo de Avempace.

El médico Yahia ben Abdala Elbahdaba tuvo el capricho de componer zéjeles muy originales, los cuales tenían que ser acompañados, no con instrumentos de cuerda, sino con otros más ruidosos, de viento, como el albogue. A esta clase pertenecía un famoso zéjel titulado *El volador,* que inserta Abensaid.

Pero el compositor más fecundo y de más renombre fué el filósofo Avempace, artista que dominaba igualmente la práctica que la teoría de la música. Poseía dotes naturales y adquiridas: una voz de agradable timbre y educada con arte, y gran destreza en el manejo del laúd. Escribió un libro que, a juicio de Almacari, hacía ya inútiles todos los anteriores, hasta el punto que en el Occidente musulmán era parangonado con el de Alfarabi.

Los modelos en que se inspiraba para componer sus melodías nos los sugiere el pedante autor de los *Collares de Oro,* Abenjacán, el cual, para vilipendiar y escarnecer a Avempace, a quien aborrecía por filósofo, y, por tanto, sospechoso de herejía, nos dice: "Pasó la vida cantando y tocando; hizo de la música un comercio, y su pasión desaforada por ella era tal, que se iba tras de cualquier gañán a quien oyera cantar llevando las bestias al abrevadero; gastaba el tiempo entreteniéndose en oír piezas musicales, sin dedicar a otras ocupacio-

nes momento alguno; ése ha sido el fundamento de su fama y renombre."

Esta relación de Abenjacán es indicio de que la inspiración artística de Avempace se basaba en las melodías populares españolas. Además, se sabe que enseñaba a cantar moaxahas a esclavas, v. gr., una de Abentifiluit, gobernador de Zaragoza.

Por todo eso, quizá, algunos historiadores dicen de Avempace que fué el inventor de los aires populares que se cantaban en la España musulmana.

Hubo, pues, en la Península, varios músicos, distinguidos compositores de originalidad efectiva, ya que componían canciones conforme a un sistema lírico popular, indígena, distinto del oriental.

El arte de construir instrumentos músicos llegó también a gran perfección e importancia en Andalucía, principalmente en Sevilla. El Secundí (que vivió en Sevilla en el siglo XIII) nos informa de los instrumentos que se usaban en esa ciudad, y enumera los siguientes: el

jayal, el carrizo, el laúd, la *rota,* el rabel, el *canún* (salterio o arpa), el *munis,* la *quenira* (especie de cítara), la guitarra, el *zolamí* (oboe), la *xocra* y la *nura,* que son flautas las dos (una, grave o barítona, y otra, aguda o tiple), y el albogue. Añade que estos instrumentos se encontraban también en otras comarcas, pero que en ninguna abundaban tanto como en Sevilla. "Si en el Norte de Africa se tienen estos instrumentos es porque los traen de España." Así lo dice.

Si los instrumentos de música que usaban en Africa eran exportados de España, natural es también que con ellos se exportase la música que habían de ejecutar. Abencuzmán vanagloriábase de que sus canciones corriesen con tal velocidad por los países musulmanes, que a los tres meses de componerlas y publicarlas pudieran oírse hasta en el Irac. Esta afirmación, a primera vista, parece hipérbole andaluza; pero Abensaid testifica, y hay que darle crédito, que, en su tiempo, en Bagdad se oían cantar los zéjeles de Abencuzmán con más fre-

cuencia que en Andalucía. Y para llegar a Bagdad es de suponer que se fueran ejecutando por los países intermedios. El hecho, en mi sentir, no ofrece motivos de duda, teniendo en cuenta, sobre todo, la difusión del sistema lírico andaluz.

El atractivo de esas canciones para africanos y orientales, más que en la forma y en el sentido de los versos, debía estar en la música que a la letra acompañaba, pues sabido es que el dialecto árabe español en que estaban compuestas las poesías aparece plagado de vocablos romances, los cuales no los podían ellos entender. Abenjaldún nos recuerda que los orientales no entendían el habla de los españoles y marroquíes, de tal modo, que las poesías vulgares únicamente podían ser entendidas por los habitantes de las comarcas en que se componían.

Si a pesar de la diferencia de lengua fué aceptada la forma métrica, es de sospechar que no debió ser extraña a ello la música.

Efectivamente, de Túnez puede afirmarse

que desde principios del siglo VI de la Hégira (XII de J. C.) era ya tributaria de Andalucía en materia musical. En ese tiempo estuvo allí un célebre filósofo español, Omeya ben Abdelaziz ben Abusalt, el Sevillano, músico compositor que puso melodías a la letra de las canciones de Túnez. De él las aprendieron los tunecinos y se hicieron en Túnez populares, y las gentes de ese país conservaron cariñosa memoria del músico que las compuso. Abensaid, que vivió en los principios del siglo XIII, afirma que en su tiempo se cantaban en Túnez esas canciones. Hoy aún son populares en aquella región, y están persuadidos los tunecinos de que esas canciones proceden de España, y les dan el nombre de cantos granadinos.

Esto comprueba lo que ya dijo Abenjaldún en el siglo XIV: que la música española ejerció gran influencia en todo el Norte de Africa, y que en su tiempo era tal influencia muy perceptible. Y que perdura en nuestros días en todos esos países lo demuestran todas las

tradiciones que recogen los eruditos europeos que han ido a estudiar en el Norte de Africa y Egipto la música árabe. Todos hablan de la música granadina como viva y ejecutada por los músicos africanos, y los mismos escritores árabes, que en la época actual han tratado de la música africana, no dejan de recordar sus antecedentes españoles, con las moaxahas y los zéjeles que en todo el Norte de Africa, de Marruecos a Egipto, se han popularizado.

En consecuencia, de todo lo anterior se infiere claramente la verdad de estos hechos: que florecieron en la España musulmana multitud de músicos compositores, algunos de los cuales consiguieron gran fama y celebridad por su original inspiración; que llegó a formarse escuela lírica genuinamente española, por virtud del invento de un sistema ingenioso de cantos, que pueden con legítimo derecho llamarse españoles, y que el sistema métrico de esos cantos se difundió en la Edad Media por muchos países musulmanes que en la actuali-

dad aún lo conservan: todo el Norte de Africa y parte del Asia, hasta la India.

Y parece vislumbrarse también la realidad de otro hecho, digno de ser notado: que allá donde se dejó sentir la influencia de esas canciones, cuya letra está ordenada según el sistema lírico español, se ha introducido también la música española con que se cantaban.

CAPITULO X

LA MÚSICA ÁRABE EN LA ESPAÑA CRISTIANA: EN LA CORTE DE LOS REYES Y EN LAS FIESTAS POPULARES.—EL PUEBLO CRISTIANO ACEPTA EL SISTEMA LÍRICO DE LOS MOROS ANDALUCES.—LOS CANTOS ÁRABES SE POPULARIZAN EN LAS REGIONES CRISTIANAS DE LA PENÍNSULA.

SI las canciones de los moros españoles atravesaron el mar y fueron aprendidas e imitadas por gentes que vivían en apartados y lejanos países del Oriente, ¿es posible creer que no trascendieran a las demás regiones o reinos cristianos dentro de la Península? Al ser conquistadas las ciudades moras, ¿se romperían todos los laúdes, cítaras, flautas y rabeles y enmudecerían todas las gargantas de hombres, mujeres y chicos? Insania fuera el imaginarlo: los moriscos que permanecieron tras

la reconquista en tierras cristianas, en multitud inmensa esparcida por toda la Península, continuaron cantando y tocando su música árabe tradicional, no sólo la lastimera y triste, que es la que se nos figura más adecuada a su nueva situación de vencidos y dominados, sino también la alegre y festiva, que es la que podría servirles para consuelo en sus tribulaciones y olvido de sus pesares.

En los primeros tiempos de la Reconquista los cristianos se deleitaban y gozaban en oír cantar y tañer a los moros. La crónica latina del emperador Alfonso VII refiere que al entrar el Monarca en Toledo, año de 1137, después de la victoria de Aurelia, todos los magnates sarracenos, judíos y cristianos, juntos con todo el pueblo de Toledo, salieron a recibirle a punto lejano de la ciudad, y con tímpanos, cítaras y salterios y toda clase de música, cada cual en su lengua, cantaron loores a Dios, que favorecía al Rey, haciendo prosperar sus empresas.

La crónica de Alfonso XI, narrando la en-

trada del Rey en Sevilla, después de la batalla del Salado, dice:

Et los moros e las moras
muy grandes juegos hacían.

Es decir, que públicamente y en las grandes solemnidades intervenían los moros con sus cantos y bailes.

Pero los reyes no se limitaron a oír la música mora ejecutada por calles y plazas en las fiestas, sino que la introdujeron en su propio palacio, e hicieron exactamente lo mismo que los reyes musulmanes habían hecho, teniendo músicos moros adscritos al servicio de la casa real. Las cuentas del palacio del rey Don Sancho IV de Castilla, hijo del rey Sabio, mencionan los músicos moros de su real capilla: una juglaresa, mujer de Zate, Yuzaf, Muza, Abdala Xatibí, Hamet, Mohamet el del Añafil y Rexit el de la Axabeba, más un moro bailarín (o saltador) y otro trompetero.

Alfonso de Aragón, en 1329, pidió al Rey de Castilla que le enviara dos ministriles que

tocaban la xabeba y el *meo canón,* que son instrumentos moros; el rey Don Pedro IV pedía también, en 1337, que le mandaran un moro juglar de Játiba llamado Halezigua, gran tañedor de rabel, y el rey Don Juan II, en 1389, hizo que le enviaran de Valencia una familia entera de juglares moros, cuyo jefe, llamado Mazot, llevaba consigo a su mujer, a su madre y a otras moras juglaresas y tañedoras, todos los cuales, después de divertir al Rey durante muchos días, fueron despedidos para su tierra muy bien pagados.

La corte portuguesa tuvo también artistas moriscos en su capilla real, y debió desplegar alguna esplendidez, por lo que se infiere del siguiente dato: en el inventario de guardarropa de Don Manuel solamente los objetos pertenecientes al baile de morisca ocupan cinco páginas de la reimpresión de A. Braamcamp Freire (*Archivo Histórico,* II, 393). El cariño y afición a la música de los moriscos debieron estar bastante extendidos, cuando se invitaba a éstos especialmente para que se asociaran a las

fiestas públicas. Para recibir a los príncipes (el hijo de Don Juan II, con la heredera de los Reyes Católicos), por orden regia se invitó a todas las morerías del país, moros y moras que sabían bailar, tañer y cantar, para que ejecutasen folías. Lo mismo se hizo cuando se invitó a los habitantes de Lisboa a que demostraran alegría pública por la elección de Maximiliano, yendo por las calles moros y judíos, hombres y mujeres, ejecutando las folías.

El placer y regocijo que causaba a gentes cristianas la música mora fué considerado en algunas ocasiones por las autoridades eclesiásticas como apasionamiento excesivo o indiscreto que rayaba en escándalo. El Concilio de Valladolid de 1322 se vió en trance de prohibir a los cristianos que se acercaran a los sitios donde los moros celebraban sus bodas o fiestas nupciales y sus ritos mortuorios, y, sobre todo, el que los cristianos procuraran introducir en los oficios religiosos de las vigilias cristianas a músicos moros y judíos que con voces

e instrumentos armaban estrépito, cosa realmente indigna y execrable.

Las bodas entre moriscos de España, como antes en países musulmanes, solían ser muy ruidosas. El teólogo granadino Pedro Guerra nos cuenta los festejos que seguían a la celebración del matrimonio de moriscos: la novia era recibida a los acordes de la música, y conducida a su aposento, precediéndole grande cortejo de mujeres, en medio del sonido de flautas, cítaras y bandolas; algunas veces, sobre todo en calles y plazas, iban trompetas y atabales, y al llegar a casa, en la intimidad, comenzaba el baile y se cantaban canciones moriscas.

Además, los moriscos continuaron celebrando sus zambras y leilas. Zambra, según informa Mármol en su libro de la *Rebelión de los moriscos,* es palabra árabe que designaba una banda de músicos, y la fiesta en que se tocaba y danzaba, costumbre exclusivamente particular de los moriscos de España, puesto que en Africa no era usada. Y esas zambras han sido

encomiadas y elogiadas como la danza más artística y famosa que en España había. Leila era el nombre que daban los moriscos a sus fiestas o bailes nocturnos.

La costumbre de celebrar esas fiestas musicales estuvo en ellos tan arraigada, que persistió hasta la expulsión, a pesar de todas las prohibiciones que de Real orden se comunicaban a las autoridades, mandando que no se celebraran zambras ni leilas con instrumentos moriscos.

Don Pedro de Cardona nos los describe así: "Eran muy amigos de burlerías, cuentos, bernardinas, y, sobre todo, amicísimos (y así tenían gaitas, sonajas, adufes) de bailes, solaces, cantarçillos, albadas, paseos de huerta y fuentes, y de todos los entretenimientos bestiales en que con descompuesto bullicio y gritería suelen ir los mozos villanos vocinglando por las calles."

Hubo cristianos que se contagiaron gravemente. En el proceso de Francisco Descalz, cristiano viejo de Cocentaina, se lee que vivía

como moro, no sólo practicando las ceremonias de tal, sino además cantando cantares moros y exhortando a sus convecinos a que ayunasen el ramadán. Se dice que iba de lugar en lugar tañendo su laúd, en compañía de cierta persona, cristiana nueva, "su conjunta", que asimismo le ayudaba, acompañándole con un adufe, a cantar dichas canciones, en las que nombraba a Mahoma. En especial cantaba en lengua arábiga un cantar que, en lengua castellana, quería decir: "Gentes, ayunad como soléis en este mes señalado, para que ganéis la gloria."

Hasta en los pueblecillos más apartados y pobres de la montaña conservaban los moriscos la afición a tocar el laúd. Escolano cuenta un suceso admirable de dos amantes moriscos de Bicorp (Sierra de Enguera), en que "el amante se hallaba tañendo el laúd a la puerta de su casa para desenfadarse de la fuerza que el padre le había hecho de casar con otra".

Pero los moriscos que mantuvieron con más viveza la tradición musulmana en el arte musi-

cal fueron los que habitaron en el reino de Granada, último baluarte del islamismo en la Península. En la obra de Ginés Pérez de Hita es donde aparecen los cuadros más vivos de las fiestas musicales que celebraban los moriscos del reino de Granada. Como muestra extractaré uno de sus relatos, en que aparece la finura, el orden y la elegancia que en sus concursos artísticos desplegaban:

"La plaza de Purchena se aderezó para las danzas, tendiendo muchas alfombras adonde se había de danzar; todos los principales de la hueste fueron sentados a la redonda, y Abenhumeya, en su silla, bajo de su estrado; pero hallaron que el laúd y sonaja sería mejor para aquel propósito, y, así, puesta la música en su lugar, luego comenzaron a salir muchos moros mancebos muy bien aderezados; uno a uno danzaron maravillosamente de bien. Danzaron luego varios caballeros con hermosas damas moras.

"Luego mandó Abenhumeya que saliesen a

danzar las moras solas, y hubo muchas que danzaron gallardamente, y la última que danzó fué la hermosa Luna, natural de allí, de Purchena. Salió la mora vestida ricamente de una marlota de damasco verde alcachofado, toda guarnecida de muchos fresos de oro; sacó un zaragüel de Cambray muy delgado y muy arrugado, con un zapato de terciopelo azul guarnecido con oro que era cosa de ver su hermosura. Un tocado maravilloso de bueno y una delgada toca encima, tan clara, que no impedía a la vista que lo de bajo no se viese claramente, y sacó en las manos un rico almaizal labrado de Túnez, de una fina seda de muchos colores y todos los cabos de fino oro que valía gran precio. Esta hermosa mora danzó sola, tan bien y tan gallardamente, que a todos dejó espantados, así de su belleza como del gallardo donaire de su danzar.

"Luego mandó Abenhumeya que los que fuesen músicos tañesen y cantasen. El capitán Derri tañó y cantó muy bien, y Puertocarrero,

que era galán enamorado, cantó en arábigo la canción que comienza:

Hermosa y bella Granada...

"Gironcillo, nacido en Granada, acordándose de los tiempos floridos de su juventud, pasados en su ciudad natal, casi con lágrimas en los ojos, tomó el laúd, como aquel que sabía muy bien tocarle y cantar en él. Después de haberlo templado a su gusto, comenzó a tañer muy sentida y suavemente y juntamente a cantar de tal suerte, que a todos suspendió mientras duró su cantar y tañer, tan extremadamente lo hacía. Y cantó en castellano con tanta gracia, que a todos dejó enamorados de su cantar y tañer.

"Luego Abenhumeya mandó que las moras más hermosas cantasen, y porque ellas no sabían tocar laúd fué necesario buscar un adufe, y otra tocaba unas sonajas a la usanza mora, un son que se llama romance, y luego otro que se llama *tangía*. Pues estando muchas moras

juntas y muy hermosas y todas bien adereza- das, la hermosa Luna importunada fué la primera que cantó en arábigo.

"Luego se ofreció a cantar una mora cuyo padre y cuyos hermanos habían muerto en la batalla de Berja, y por eso vivía lastimada. Era esta mora de un lugar llamado el Deyre, el cual, habiendo sido saqueado de cristianos, ella se vino a Purchena con sus deudos. Pues habida licencia que cantase, dándole el adufe, dijo que no quería tañer en adufe, que le mandasen traer un plato de estaño, porque con él había de hacer son. El plato le fué traído, y la mora lo tomó, y, encima de una pequeña mesa, con la mano comenzó a rodear aquel plato bailándolo alrededor de una mano. El plato hacía un son muy sordo y triste, de tal manera, que a todos los que le oían provocaba a tristeza, y luego la mora, harto moza y hermosa, los ojos puestos en Abenhumeya, llenos de lágrimas, causadas de la pasión que en su corazón sentía, comenzó a cantar muy triste y

dolorosamente, con una voz suave, delicada y dolorosa, la canción que sigue, en arábigo:

La sangre vertida
de mi triste padre
causó que mi madre
perdiese la vida...

Sola quedé, sola
en la tierra ajena;
ved si con tal pena
me lleva la ola.

y acababa:

Y yo estoy llorando
con gran desventura
y la sepultura
ya me está aguardando.

"Esto diciendo, la hermosa y dolorosa mora dió un grandísimo suspiro, que parecía habérsele rasgado el corazón, y allí, a la vista de todos, se quedó muerta del gran dolor que con su canción sintió, de que todos fueron maravillados y escandalizados."

En la misma población de Purchena, el reyezuelo moro Abenhumeya había celebrado

justas, ofreciendo valiosas joyas al que mejor y más gallardamente danzase la zambra con una bella mora; al moro que mejor tañese y cantase a la morisca; a la mora que cantase mejor una canción arábiga, etc.

Estaba, pues, vivísima la tradición musical árabe en España, entre moriscos, en pleno siglo XVI, y su música, sus canciones y sus bailes atraían la admiración de los mismos cronistas cristianos que nos lo cuentan.

Ahora bien, esos cronistas cristianos parecen deleitarse y notar con preferencia las canciones tristes y lastimeras que los moriscos cantaban. Argote de Molina, a mediados del XVI, se fijó también en los melancólicos cantares que se oían a los moriscos de Granada por la pérdida de su tierra, y hasta insinúa cantares en dialecto granadino, como aquel que comienza:

Alhambra hanina gualcoçor tabhqui,

que se adjudica a Boabdil, último rey de Granada.

No hay, sin embargo, que fijarse, considerándola exclusivamente como música árabe, en la que aparezca entonces con ese matiz de tristeza o melancolía, ni siquiera inclinarse a vincular en la música de Granada el arte musical de los musulmanes españoles. Piezas musicales podrían quedar en las comarcas del centro y aun del norte de España, las cuales pertenecieran a época más clásica o de menor decadencia. La Alhambra es monumento árabe, pero no es el único del arte arquitectónico de los musulmanes españoles: la Mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla, la Aljafería de Zaragoza, el Cristo de la Luz de Toledo, etcétera, también lo son, aunque no estuviesen en el reino granadino; quiero decir, que la música que se ejecutara en el centro de la Península, que procediera del arte árabe arcaico, habrá que reconocerla también como tal, aunque no sea idéntica a las tristes canciones andaluzas con que se lamentaban los moriscos de la pérdida de Granada.

Pero ¿a los cristianos de la Península, nada

se les contagiaría del gusto de cantar o tañer música mora? Oyendo cantar y tocar a los musulmanes quinientos o seiscientos años, ¿no aprenderían algún cantarcillo o algún son? La música, ente vaporoso y sutil que vuela por los aires y que, sin ser advertido, se introduce furtivamente por las rendijas de las puertas y ventanas, ¿no se filtraría en casa de los cristianos? Aunque éstos formaran el propósito de no aprender ninguna canción mora, ¿cómo podrían distinguirla? Al oír de noche, en el lecho, medio dormidos, la morisca serenata que se canta en la calle, ¿quién es capaz siempre de conocer si es ejecutada por moros o cristianos?

Y los moros solían dar serenatas muy lindas. Ginés Pérez de Hita nos cuenta que "el valeroso Zaide una noche muy oscura tomó el laúd y se fué a la calle de su señora a la hora de media noche y comenzó a tocar extremadamente, como aquel que lo sabía muy bien hacer, y dijo una sentida canción al son del sonoroso laúd."

Si los cristianos, aun siendo sacerdotes, no tuvieron inconveniente en aceptar para sus trajes litúrgicos las telas fabricadas por artífices moros; si para el servicio de la mesa les compraban los objetos de su cerámica; si para guardar las reliquias de los santos emplearon arquetas moras, ¿qué obstáculo ni qué prevención habían de tener para aceptar la música, siendo ésta agradable y placentera? Ya hemos dicho que los cristianos gustaban de asistir a las bodas moriscas y de invitar para las veladas cristianas a los artistas moros; los reyes cristianos pagaban la música mora, y el pueblo la aplaudía. ¿No es de creer que, admirando la belleza de los cantares moros, los aprendieran y los repitiesen?

Aun sin advertirlo, lo tendrían que hacer: en todo barrio moro, durante siglos, dentro de las ciudades cristianas, llamaron a la oración en los alminares los almuédanos cantando o tocando bocina o añafil; en las fiestas y diversiones moras, zambras, leilas, pasacalles, serenatas, iban tañendo laúdes, bandolines, li-

ras, flautas, dulzainas, chirimías, trompetas y atabales, armando gran estrépito y ruido; otras veces cantaban en castellano, que fué la lengua aljamiada de multitud de moriscos; muchas, muchísimas veces cantarían dentro de las casas de los cristianos que tuvieran sus criados o esclavos moros, y aun las nodrizas moras arrullarían con sus cantares a los niños cristianos que se les entregaban para amamantarlos, y juglares y juglaresas moras iban por todas partes, plazas, calles y caminos, manteniéndose de lo que sacaban del público que les oía.

Algo se les debió pegar a los cristianos la afición, porque emularon pronto en esa parte a los moros. Desde muy antiguo las mujeres cristianas se hicieron cantoras como las musulmanas: las gallegas, en el siglo XI, ya van cantando por las calles, entonando músicas sagradas, y se hicieron populares en toda la Península las canciones amorosas dirigidas por las mujeres a los amantes, fenómeno particular español, y se hizo general en España el danzar y bailar con acompañamiento de música, hasta

en las aldeas, cantando a coro canciones religiosas y profanas, sobre todo en bodas, entierros (endechas y plañidos), eneras, mayas, vigilias, romerías, etc., exactamente en las mismas condiciones en que solían hacerlo los moros.

La afición popular se desarrolló con tal ímpetu, que vino a ser motivo de acres censuras de hombres serios, que de esto se encandalizaban. Recuérdese la *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán:

> Tocar estrumentos e decir canciones
> e por las plazas baylar e cantar,
> de que grandes daños e disoluciones
> ya vimos e vemos seguir e manar,
> ir a las tabernas, los dados jugar,
> blasfemar de Dios e volver peleas,
> si será mejor, Señor, tu lo veas
> en las heredades arar e cavar.

Pero la música que ejecutaban los cristianos en sus canciones, ¿sería o no sería mora? Las crónicas y los documentos es fácil que no nos lo digan. La música, como hemos dicho, es cosa tan volátil, que apenas se la puede ana-

lizar: es como la golondrina, que se la recibe con cariño, sin meterse a averiguar de dónde viene. Pero hay, felizmente para nuestro objeto, memoria de un gran poeta español que conocía bastante bien la música árabe y nos da algunos informes. El Arcipreste de Hita distinguió con claridad una de las características de las clásicas canciones moras. En el capítulo de su *Libro de buen amor,* en que trata de "en cuáles instrumentos non convienen cantares de arábigo", dice:

> Para los instrumentos estar bien acordados,
> a cantigas algunas son más apropiados.
> . . . .
> Arabigo non quiere la vihuela de arco.
> . . . .
> Albogues e mandurria, caramillo e çamponna
> non se pagan de arabigo quanto dellos Bolonna.

El Arcipreste comprendió, pues, que la canción árabe no casaba bien con instrumentos que ligan los sonidos, es decir, que ejecuten melodías en competencia con la voz humana, sino que requería instrumentos que sólo marquen ritmo y armonía, con pulsación de plec-

tro, con notas cortadas, es decir, lo que hoy se conoce por pizzicato. Esa es la tradición clásica árabe. El hecho de distinguirla supone en el Arcipreste el de haberla oído y quizá ejecutado. El mismo nos dice que era capaz de componer canciones para moras y judías, en aquellos versos:

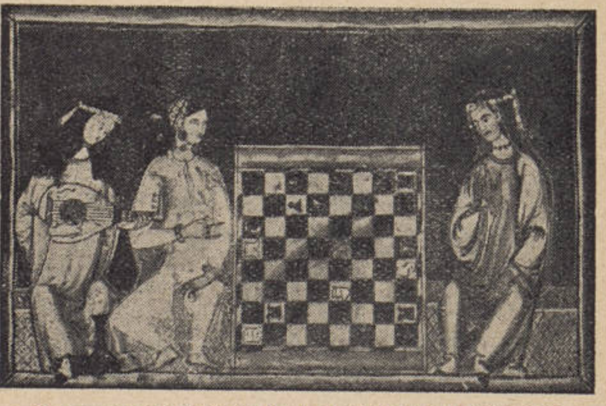
> Fise muchos cantares de danzas e troteras,
> para judías e moras, e para entendederas...

Pero, desgraciadamente, de esas melodías no resta noticia ni documento por el cual se pueda inferir cómo eran.

Sin embargo, aunque no quedara noticia alguna de que los cristianos aprendieran la música árabe, se inferiría con bastante fundamento por un indicio muy vehemente, y es el hecho de haberse introducido y vulgarizado en la España cristiana el sistema lírico de los musulmanes, pues letra y música suelen juntarse de modo tan íntimo, que van unidas como la sombra y el cuerpo.

Ese poeta cristiano que conocía la música

árabe, el Arcipreste de Hita, es cabalmente uno de los que compusieron más versos en la forma estrófica de zéjel, y los hizo para que los cantaran, no músicos profesionales, sino estudiantes, mujeres y gente menuda, acomodán-



Escena musical del Códice alfonsí del «Libro de los Juegos», que se conserva en El Escorial:
Una señora cristiana visita a una dama mora, con la que juega al ajedrez, mientras tañe y canta una esclava. Junto a la esclava se ve un jarro de vino, compañero inseparable de la música entre los musulmanes.

dose, seguramente, a la moda popular entre cristianos españoles y siguiendo en ello las tradiciones moras.

El haber persistido en la España cristiana la métrica popular de los musulmanes españoles es fenómeno digno de ser estudiado, porque esto indicaría que, de aceptarse la música árabe, debió pasar sin alteración alguna. Los primitivos compositores musulmanes de Oriente hemos dicho que, al utilizar la música bizantina y persa, tuvieron que acoplarla a la métrica árabe, que ya era en su tiempo tradicional y clásica, en forma ya cristalizada, que obligaba a la música a acomodarse a ella; pero ahora, los cristianos españoles, si reciben la música árabe, aceptando también su métrica, no tenían necesidad de transformar o recomponer aquélla; podían continuar música y poesía sin alteración alguna formal.

Los historiadores de la literatura española discuten extensamente acerca de los tipos métricos del Arcipreste, sobre si derivan de imitación provenzal o gallega o son propios castellanos; pero el tipo que en muchas de estas canciones estróficas sigue el Arcipreste, es el mismo de que usaban los poetas populares moris-

cos, aun los que hablaban en lengua romance, sistema del que podía estar él perfectamente enterado por sus relaciones íntimas con algunas moras con las que trató y a las que requirió de amores, en conversaciones donde se cruzaban frases en árabe, que él comprendía muy bien, puesto que las transcribe correctamente.

Y el sistema métrico de esas canciones moriscas a que aludimos es, repitámoslo, el que inventó Mocádem el de Cabra, en el siglo X, que se ha mantenido en la literatura cristiana española, por virtud de influencias populares, que han debido ser muy poderosas, hasta el siglo XVII, y cuya tradición, aunque muy debilitada, ha llegado a nuestros días, como después veremos.

Por no haberse fijado bastante en esa forma tan peculiar, tan arraigada y tradicional, los eruditos y editores de la poesía española no han interpretado bien la estructura métrica de algunas composiciones antiguas.

Comencemos, para evidenciarlo, por las del Arcipreste. Abramos el tomo de los *Poetas cas-*

tellanos anteriores al siglo XV, de la *Biblioteca de autores españoles.* En la segunda hoja del *Libro de los cantares del Arcipreste de Hita* (pág. 227 del tomo) tropezamos ya con un zéjel:

Santa María, lus del día
tú me guía todavía.

Gáname gracia et bendición
et de Jesús consolación
que pueda con devoción
cantar de tu alegría.

Como el estribillo está lleno de rimas interiores (como ocurría en algunos de Abencuzmán), el editor, creyendo quizá que esas cesuras rimadas formaban versos independientes, hizo del verso pareado, que constituye el estribillo, una cuarteta. Siguen luego las estrofas, formadas por tres versos monorrimos y un cuarto de rima común con el estribillo, es decir, cuartetas *bbba, ccca,* etc., tipo fundamental ordinario de los zéjeles moros.

Los hay de formas subdivididas en que los copistas del Arcipreste y los editores no pare-

ce que se han fijado. En la página 260, "De la pasión de nuestro sennor Jesuchristo", hay un zéjel que los editores publican como si la estrofa fuese cuarteta, siendo en realidad una octava. (Señalaremos los versos con raya vertical.)

ESTRIBILLO EN CUARTETA.
Los que la ley de Christus | habemos de guardar
De su muerte debemos | dolernos y acordar.

ESTROFA EN OCTAVA.
Cuentan los Profetas | lo que se hobo a complir,
Primero Jeremías | como hobo de venir,
Dis luego Isaías | que lo había de parir
La Virgen que sabemos | Santa María estar.

Si los editores hubiesen advertido la octava, en vez de "los Profetas" del primer verso de la estrofa habrían corregido "las profecías", que es lo que pide la rima del zéjel.

Estas inatenciones han producido errores en que han caído hasta los historiadores más eximios de nuestra literatura. El Sr. Amador de los Ríos, en su *Historia crítica,* dice que el Arcipreste muestra deseos de ensayar los metros de once sílabas, y cita la cantica de loores de Santa María:

Quiero seguir a ti | flor de las flores,

sin notar que lo que él cree un solo verso, son realmente dos.

Fitzmaurice-Kelly transcribe la cantica de serrana:

So la casa del Cornejo primer día de selmana,

sin que parezca haber notado que son dos versos lo que a primera vista parece uno solo.

Deben, pues, fijarse nuestros eruditos y estudiar el sistema lírico musulmán, para explicarse muchos fenómenos que aún están oscuros o sin aclarar en la métrica cristiana española; no sólo el tipo primordial, en cuarteta *aaab*, sino todos los derivados o subdivididos.

La forma del zéjel, con estrofas de cuarteta *aaab*, ha sido durante muchos siglos muy popular en España. Gil Vicente († 1557), incomparable imitador del lirismo rústico, pone en boca de Casandra una canción que es un zéjel popular, con el estribillo:

Dicen que me caso yo,
no quiero marido, no.

Cervantes, en su *Quijote*, hace cantar a Gri-

sóstomo un zéjel *aaab,* es decir, típico, y en el *Cancionero,* de Gómez Manrique, en el número LXII, Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, hay al final un canto para acallar al niño que es un zéjel; de modo que se usó el sistema moro hasta para los cantos de cuna de los niños cristianos.

Y a pesar de que las modas literarias introducidas en la edad contemporánea han venido a desterrar la antigua tradición, aún se conservan hoy en las oraciones populares y rimas infantiles algunas supervivencias de ese tipo. Muchos de los lectores se acordarán de la estrofa tan popular:

Santa Bárbara bendita
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita;
al pie de la Santa Cruz
Padre nuestro, Amén Jesús,

que es una estrofa de zéjel, como las trovas del Arcipreste de Hita y las de Abencuzmán.

Habiendo conservado este sistema métrico tanta vitalidad dentro de las capas populares

de España, ¿puede extrañarnos que los cancioneros peninsulares estén llenos de composiciones poéticas en que se mantenga esta forma tradicional antiquísima? Para la explicación de su existencia en la literatura cristiana española no hay que acudir a tipos extraños extrapeninsulares, puesto que en la Península naí ció y se desarrolló y se vulgarizó el sistema, antes de que en el extranjero se copiara. Algunas desviaciones del sistema son quizá lo único cuya explicación haya que buscar en otras literaturas.

En resumen, el sistema andaluz inventado por Mocádem estuvo vivo entre poetas españoles hasta mediados del siglo XVII, por lo menos.

Ahora bien, si es verdad que allá donde se introduce el sistema métrico de esa lírica le acompaña la música, el hecho nos está indicando que la música árabe debió ser popular en España durante muchos siglos.

Otro indicio vehemente de haberse aceptado esta música por los cristianos de la Penín-

sula es el de haber éstos adoptado los mismos instrumentos con que aquélla se ejecutaba, pues a cada instrumento es natural que acompañe su música respectiva.

Recordemos, en primer término, el laúd, el principal y más noble instrumento, que fué clásico en todo el islam desde muy antiguo, y del que casi todos los historiadores europeos de la música reconocen que pasó de España a los demás países de Europa, en todos los cuales estuvo en boga hasta después del Renacimiento. Sin embargo, todos esos autorizados historiadores de la música europea que afirman que el laúd fué instrumento que los musulmanes recibieron de los persas y que lo introdujeron en la Península y que de ésta pasó a todas las naciones de Europa, donde dominó sobre todos los instrumentos de cuerda, se paran ahí, sin ver en ese hecho un indicio vehemente, casi probatorio, de haberse introducido la música árabe en Europa. A esta conclusión no llegan.

Y el que entrara el laúd sin entrar al mismo

tiempo la música que con él había de ejecutarse, es completamente inverosímil. Cualquiera persona que ahora compra un piano, un armonio o un violín tiene por móvil que le impulse a comprarlos el deseo de ejecutar piezas de piano, armonio o violín, respectivamente, y no piezas de flauta o de otro instrumento. Ese hecho tan natural es el que debió ocurrir en otros tiempos respecto del laúd: si se adquiría un laúd había de ser para tocar piezas de laúd, las cuales seguramente no las habría podido componer el que antes carecía de laúd y no sabía tañerlo; por tanto, al laúd es natural que acompañe la música que usaba el pueblo del que procede el instrumento.

Evidente testimonio de que ese hecho tan natural ocurría en España nos lo da un opúsculo que se conservaba en el convento de Capuchinos de Gerona, y que encontró y copió Villanueva en su *Viaje literario*. Comienza en el tratadito el autor cristiano admirándose de que el Espíritu Santo hubiera infundido sus dones a los infieles, puesto que un moro de Granada,

digno de loa entre los vihuelistas españoles, había inventado un arte mediante el cual podían aprender a tocar aquellos que desearan pulsar el laúd, la cítara, la vihuela y otros semejantes instrumentos, y, por fin, declara el que escribió el manuscrito que el saber esas cosas lo debió a la caridad que con él tuvo, revelándoselas, un fraile predicador de Barcelona.

Servíanse, pues, los cristianos que deseaban aprender a tocar el laúd y otros instrumentos de cuerda, de maestros moros. Y sería inverosímil, como he dicho, que esas enseñanzas se realizaran sin que los discípulos aprendiesen la música de los maestros. Una cláusula de ese tratado brevísimo nos señala que la música no debía ser del canto llano: *et ponat tali modo cantilenam in instrumento, quod semythonia cantilene respondeat semythonis instrumenti.*

Los violeros musulmanes construían distintas clases de laúd: barítonos, tiples, etc., y con variado número de cuerdas, y otros muchos instrumentos del mismo género, que se pulsaban con plectro o con los dedos de las manos,

todos los cuales se usaron después en la España cristiana, conservándose el nombre con que los apellidaban los árabes.

Uno de los más principales, que se usó en toda la Europa de la Edad Media, fué el rabel, nombre que deriva del árabe *rabeb*. Acerca de su origen se ha discutido bastante, pero como en el islam preponderaron los instrumentos de pulsación, y, por tanto, la música de la mayor parte de sus instrumentos de cuerda era pizzicato, se ha creído que el rabel, por ser de arco y dar los sonidos ligados, debía proceder de otra civilización artística, y que quizá sería originariamente europeo. Sin embargo, como hay testimonios árabes orientales del siglo IX (más antiguos que los testimonios europeos), que afirman que este instrumento era muy usado y conocido con anterioridad a esa fecha, hasta en las regiones del Asia Central, estamos dispuestos a creer que su aparición en Europa deriva de influencia árabe, ya que entró con el mismo nombre árabe.

Entre los instrumentos de viento, de que

usaron con mucha frecuencia los moros españoles y luego se hicieron de uso tradicional en los países cristianos de la Península, están el albogue, el añafil, la chirimía, la dulzaina y la gaita; unos han conservado sus nombres árabes, sin alteración (albogue y añafil), y otros con alteraciones que los han disfrazado (dulzaina, de *surnay;* chirimía, de *zalamí*).

Lo mismo ocurrió con los de percusión: el adufe, pandero, nácara, atambor, castañuelas, sonajas de azófar, etc.

Además, quedaron en el vocabulario español multitud de palabras árabes, con las que debieron familiarizarse los cristianos por haberse comunicado íntimamente con los moros en sus fiestas musicales: unas expresan manifestaciones ruidosas, como *algazara, alarido, alboroto, albórbola, algarabía, rifirafe, zalagarda* o *zaragata, zambra, leila,* etc.; otras expresan géneros de cantos o bailes, como *anexir, fandango, zorongo, zarabanda.* De algunas cosas imitadas se ha perdido el nombre o no se recuerda la significación.

Todos estos indicios y alusiones, que juntos se fortalecen y se corroboran, poseen tal fuerza de convicción para el ánimo, que los más discretos y más doctos se han creído forzados, en justicia, a expresar su opinión favorable al hecho de la influencia musulmana en la música española. Menéndez y Pelayo llega a afirmar: "Que puede y debe admitirse, por lo menos desde el siglo XIV, una influencia profunda de la música árabe entre los cristianos españoles. Bastarían los textos ya citados del Arcipreste de Hita para comprobarlo, y es natural que con los instrumentos y con los sones entrase la letra de tal cual cantarcillo, mucho más siendo moras algunas de las juglaresas."

Rafael Mitjana, aunque discípulo de Pedrell, el cual tuvo el humor de negar toda influencia árabe en la música española, reconoce resueltamente que "la música oriental debió imprimir huella indeleble en el arte musical español"; pero funda su afirmación en que se conservan en la música popular española composiciones caracterizadas por el exceso de me-

lismas, por la discordancia rítmica entre la melodía y los instrumentos acompañantes, por la lubricidad de los bailes, por la molicie y tristeza de los cantos, en que aparece el cromatismo voluptuoso; es decir, por aquellos caracteres que los investigadores europeos han percibido en la música africana y oriental de nuestro tiempo, y que suponen tendría la música árabe en la Edad Media. Este historiador de la música española, como otras personas serenas, desapasionadas y técnicas que están dispuestas a aceptar esa influencia de la música árabe en la España cristiana, se mantiene en el empeño de circunscribirla exclusivamente a aquellos géneros o canciones que tienen más parecido con la africana u oriental de hoy, la cual, como hemos demostrado ya, no conserva los caracteres primitivos de la clásica música árabe.

Pero aun suponiendo que tales aproximaciones o semejanzas tuviesen fuerza y fundamento, aún son afirmaciones abstractas o genéricas, que no especifican caracteres singulares

de la esencia técnica: con ellas no podríamos señalar concretamente qué canción o melodía española deriva históricamente de tal otra árabe. ¿Se han analizado siquiera las canciones andaluzas que se suponen derivadas de la escuela árabe, para fijar taxativamente sus elementos técnicos, que muestren su identidad o semejanza de melodía a melodía? Afirmaciones vagas, relativas a entes algo fugitivos o impalpables, como la música, no tienen virtud para rendir al entendimiento.

¿No habrá quedado memoria clara, concreta e indiscutible de alguna determinada melodía medieval, usada por los moros, que haya entrado en el fondo de la música del pueblo cristiano? Una hay, por lo menos, en que se han fijado algunos técnicos.

La eximia escritora Carolina Michaëlis de Vasconcellos ha publicado un curioso y erudito folleto acerca de un cantarcillo que se hizo muy popular en toda la Península. En él enumera, por minuciosa investigación, las pruebas de la popularidad de ese canto y de su ejecución

en representaciones escénicas y en fiestas populares del tiempo de Gil Vicente y en siglos anteriores y posteriores, hasta que llegó a usarse por cristianos como canto de cuna. Para acertar con la verdadera lectura de las palabras árabes con que se alude a esta canción, aduce multitud de textos, sobre todo el curiosísimo de Salinas, en su obra titulada *De musica libri septem*. Este músico español, al tratar del ritmo quinario, pone un ejemplo vulgar, del que dice que es un canto y baile usado por los españoles y que solía ser de uso frecuentísimo entre moros, con estas palabras árabes:

Calvi vi calvi calvi orabi.

A esta letra acompaña una melodía, a la que los cristianos aplicaron la letra siguiente:

Rey don Alfonso, Rey mi señor.

Esta canción del *Rey Don Alfonso* llegó luego a popularidad tan grande, que se hizo proverbial, según prueba y muestra la Michaëlis.

Desgraciadamente, la melodía que Salinas transcribe no es más que un fragmento, citado con la intención exclusiva de explicar un ritmo; pero este dato alumbra con viva luz una parte de la rítmica española. Precisamente se trata de una de las principales medidas rítmicas que los árabes de Oriente usaron y que ha quedado en toda España en algunas canciones, que han sido y son popularísimas hasta el presente.

Tenemos, por consiguiente, como histórico y seguro, afirmado por Salinas, técnico cristiano contemporáneo (catedrático de música en Salamanca), el hecho de que se introdujo una melodía bailable mora, con ritmo usadísimo entre moros, a la que se aplicó letra cristiana, la cual fué tan popular durante siglos, que llegó a cristalizar en proverbio. Este hecho, por el que se confirman todos los indicios anteriores, aunque solitario, es muy significativo. Nos está señalando una dirección, una ruta, que debe conducir a la mina donde ha de encontrarse el filón de la música árabe en España: la música popular de los cristianos españoles

de la Edad Media, en que esta canción figura.

Felizmente, se conservan cancioneros medievales de España en los que la tradición lírica del sistema moro se hace patente a la primera lectura, pues la letra, con estribillos y estrofas populares, se ha escrito al lado de la música, que está notada con notación moderna, más clara que la del siglo XIII. Los manuscritos están notados en el siglo XVI, tiempo en que aún permanecía en la Península el elemento moro, que la pudo mantener mucho mejor conservada que en los países orientales, donde ya llevaba siete siglos de decadencia.

En España, como hemos dicho ya, no actuaron las causas de descomposición que produjeron en Oriente la decadencia del arte musical.

Allá, como dice Villoteau, todos los artistas "son profesionales necios y vanidosos... que buscan la novedad en la extravagancia, en el capricho, en el excesivo adorno, llegando a un barroquismo que diluye la antigua melodía, descomponiéndola y deshaciéndola", "músicos que no tienen más que la vanidad de pa-

recer sabios sin ganas de trabajar para serlo, prefiriendo la reputación ruidosa a la estimación del verdadero mérito", etc. Los demás exploradores hacen similares descripciones de los músicos de países musulmanes contemporáneos.

Este virtuosismo cortesano y pedante de los países musulmanes africanos y orientales, no cundió en España, por la intervención directa del elemento popular que, si es artista, suele ser mucho más conservador que los músicos profesionales. El sistema sencillo y coral, además, simplificó la música y mantúvola en pautas y moldes menos variables. El uso de los instrumentos clásicos, laúd y guitarra, aseguró la entonación de las voces y fijó la armonía, y, por exigencia de los cantos corales, se guardaron escrupulosamente los ritmos. Por tanto, si es verdad que la música árabe entró en el fondo de la popular española, es casi seguro que conservaría sus caracteres primitivos.

CAPITULO XI

EL CANCIONERO DE PALACIO.—EL ZÉJEL DE LAS TRES MORILLAS.—LA MÚSICA ÁRABE EN LAS CANCIONES POPULARES DE LOS CRISTIANOS ESPAÑOLES EN LA EDAD MEDIA.

Por fortuna para la historia del arte musical español, se ha conservado en la biblioteca del Palacio Real (y ha sido publicada por Barbieri) una colección riquísima e interesante de los cantos populares españoles de la Edad Media. En ella figuran los que se cantaban en el siglo XV y XVI, y aunque están armonizados a varias voces con arreglo al sistema polifónico, de moda en aquel entonces, para que los ejecutaran cantores palaciegos, la letra conserva no pequeña parte de los vocablos y giros arcaicos populares, la forma

métrica coral y la melodía sencilla, con sus repeticiones vulgares.

La eximia Carolina Michaëlis atisbó agudamente que allí se encuentran las formas y aun composiciones de antiquísimo abolengo de la lírica peninsular, y apunta la sospecha de que la música debe ser también muy antigua, ya que se sabe que "para los romances viejos de letra tradicional se servían de melodías antiguas también tradicionales". Sin embargo, esta escritora no se atreve a formular juicio sobre la música.

Al sabio editor del *Cancionero,* Asenjo Barbieri, nada le extrañó en la música allí notada: debió ver que era española y la consideró cosa normal, pero los técnicos extranjeros que la han estudiado y analizado ponderan su importancia histórica, expresan el asombro que les produce y se paran perplejos ante un enigma que no se atreven a descifrar. Riemann dice: "Es para nosotros una fuente de conocimiento especialísima; es colección de cantos profanos hasta hoy no bien estudiada;

es poco menos que incomprensible (*unbegreiflich*)."

Del estudio de esta colección y del de los vihuelistas españoles saca en consecuencia: primero, que el arte español evolucionaba con completa independencia del arte europeo; segundo, que España, en materia de composición musical, estaba a la altura de las más cultas naciones de Europa, y tercero, que en materia de música instrumental probablemente había ido antes a la cabeza de todas.

Y ¿por qué motivo expresa Riemann que el *Cancionero* español es incomprensible, enigmático o misterioso? Esta opinión, a mi juicio, tiene por fundamento el hecho de que allí se encuentra una música de escuela muy aventajada, que no procede de la tradición artística de las escuelas europeas, puesto que evolucionaba de modo independiente. Y como de la España cristiana desde muchos siglos antes no se tiene noticia ni vislumbre de escuela musical alguna a quien adjudicar los progresos de este arte, se hace realmente in-

comprensible que se encuentre a la cabeza de las naciones europeas, sin haber tenido músicos compositores.

El pueblo español, según esto, disfrutó de un privilegio que no se ha concedido a ninguna otra nación de la tierra: el de tener música peculiar suya sin haber tenido músicos propios.

A la creencia en la generación espontánea se llega cuando se ignoran los orígenes de las cosas. Lo lógico y natural, antes de acogerse a esta desacreditada teoría, hubiera sido buscar con más solicitud y cariño, sin prevenciones ni exclusivismos, dónde se hallaban los músicos que las compusieron, ya que las obras musicales es de suponer que no nazcan como las verduras de las eras y los matorrales del monte.

Hemos visto que en las provincias del Sur de la Península había brillado una escuela musical de inspiradísimos compositores, los cuales no sólo no se desdeñaban, sino que gustaban de componer música popular, con arreglo a

un sistema indígena español de canciones, algunas de las cuales se hicieron popularísimas en España. Si la letra y, sobre todo, la música que aparece en nuestro *Cancionero,* tuviesen los caracteres artísticos que se han descrito por los autores árabes, con señales evidentes de que proceden de sus escuelas, ¿no quedaría descifrado el enigma?

Aunque nada sospecháramos ni nada supiéramos, por otros documentos, de la difusión que obtuvo el sistema coral de los moros en España, este *Cancionero* por sí solo bastaría para evidenciarla y demostrarla. A poco que se recorran sus páginas, ellas nos están diciendo que las composiciones líricas en forma de zéjel eran popularísimas en la Península cuando esta colección se estaba formando: en ella aparecen multitud de poesías estróficas en lenguaje arcaico y vulgar, letras gastadas, alteradas y descompuestas por el uso del pueblo, en la misma forma de las de Abencuzmán, y que debían cantarse por todas las clases sociales españolas, en número superior al

de las composiciones de este género que aparecen en cada uno de los otros cancioneros españoles.

En éste tropieza el lector con varias piezas cantadas por cristianos que recuerdan la intimidad artística en que vivían con los moriscos; v. gr., aquella:

Quien vos había de llevar
Oxalá
Ay Fátima, Fátima,

o esta otra:

Aquella mora garrida,
sus amores dan pena a mi vida,

las cuales acentúan la sospecha de que en el *Cancionero* hay música mora.

Y ¿no habrá alguna con señales evidentes, por sus caracteres técnicos musicales, de ser canción árabe pura? Hay una muy singular, cuya letra, bien analizada, nos está contando una larga y peregrina historia, que conviene exponer al pormenor en este nuestro estudio: la de los números 17 y 18:

Tres morillas me enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Díjeles, ¿quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
—Cristianas qu'eramos moras
de Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Con su grande hermosura,
crianza, seso y cordura,
cautivaron mi ventura
y mi bien
Axa y Fátima y Marién, etc.

Esta es una canción mora por la forma métrica de zéjel y por el asunto. Recordemos que allá en Oriente, en la propia capital del imperio abasí, en Bagdad, en la época del ma-

yor apogeo de la música árabe, ocurrió en el palacio real un suceso bastante gracioso, broma ingeniosa, sí, pero de mal gusto, que no nos atrevemos a contar, entre tres muchachas palaciegas y el califa Harún Arraxid. Con este motivo se dice que el soberano compuso unos versos árabes, que traducimos:

Tres afables muchachas me domeñan;
tienen su morada en mi corazón, pero de allí van
[adonde su capricho les sugiere.
¿Por qué toda criatura del mundo me obedece (y res-
[peta como soberano)
y ellas, aun rindiéndome yo a su amor, se me rebelan?
Esto indica que la soberanía del amor
que en ellas reside sobrepuja a mi potestad de so-
[berano.

Se sabe que esta canción, tiempos después, fué ejecutada por la célebre Oraib, y que era del género rítmico *taquil primero,* y de la especie de *allegro*.

La noticia del suceso corrió de boca en boca por todos los barrios de la capital islámica, y un poeta popular compuso otros versos, que la gente gustó de cantar y repetir, y son:

Tres (muchachas) se me han metido en el fondo
[de mis entrañas.
Mi amor las prefiere a todo lo que en el mundo
[pueda ser deseado.
Los corazones de las tres se engarzaron en el hilo
[de mi corazón.
Allí permanecerán, en lo íntimo de mi ser, hasta el
[día del juicio,
siendo las inspectoras y jefes de todo lo que en mi
[corazón se aposentare.

La popularidad de esta canción motivó que fuera aplicada, allá en el Irac, a otros personajes y situaciones. Una versión distinta aparece en las *Mil y una noches,* aplicada a Almotaguáquil y cantada por una de sus cantoras. Los versos de esta versión son casi los mismos. Apenas hay insignificante cambio de dos palabras: en vez de ser *afables* muchachas son ya cantoras.

A España llegó también la canción. Mohidín Abenarabi la cita varias veces, en sus dos versiones distintas, con motivo de ciertas explicaciones de hechos psicológicos del amor místico, y entre los eruditos españoles debió circular, por cuanto algunos poetas la toma-

ron por tipo de imitación. El monarca omeya Almostáin de Córdoba compuso unos versos en que quiso emular, según nos dicen los historiadores, a Harún Arraxid, mostrándose, como éste, muy dispuesto a someterse a la soberanía amorosa de las tres muchachas. Sus versos dicen así:

¡Qué cosa más peregrina! Temen el ímpetu de
[mi lanza los valientes campeones,
y yo estoy medroso ante la mirada de unos ojos
[lánguidos.
Los peligros de la guerra, en realidad, no son tan
[temibles:
puédense afrontar o se puede huir de ellos;
pero ¿(cómo huir) si se han apoderado de mi alma
tres [jóvenes hermosas como] estatuas de mármol,
de bellísimo rostro y de blando y suave cuerpo?
Son como astros que brillan en la oscuridad de la
[noche, y aparecen ante el observador
por encima de las copas de los árboles que se des-
[tacan sobre las colinas.
Una es como la luna llena; otra, hermosa como un
[lucero;
la otra, como la (elegante) rama del sauce egipcio.
He rogado al olvido para que me acompañe ante el
[amor que profeso a esas tres muchachas.
(No consigo olvidarlas); el amor es un soberano de
[autoridad superior a los monarcas de la tierra.
Si ellas me abandonaran y me sentenciaran casti-
[gando a mi corazón,

aun siendo yo monarca de mi reino, vendría a ser
[su cautivo o prisionero de guerra.
A un rey no se le debe reprochar porque se someta
[a la pasión amorosa.
El ceder a las exigencias del amor es acto nobilísimo
[que equivale, para mí, a un segundo reino.
Nada obsta para que yo sea un siervo de ellas, con
[amor rendido,
aunque el resto de los hombres, y aun ellas mismas,
[sean mis propios esclavos.
Si yo no me sometiera siguiendo el impulso de mi ca-
[riño,
con exaltada pasión, dejaría de ser yo de [la noble
[estirpe de] Meruán.

Aparte de estas versiones e imitaciones eruditas, citadas o compuestas por poetas clásicos españoles, debió existir una canción popular en forma de zéjel que fuera el tipo del que derivase la castellana de nuestro *Cancionero*. E indicio de que debió cantarse en España es una alusión que se encuentra en el *Cancionero* de Abencuzmán, el cual nombra a tres moras que debían alegrarse al comenzar las sesiones de música, a quienes llama con estos tres nombres: Axa, Zohra y Mariem. Tales nombres, a mi juicio (fundado en otras alusiones que hace Abencuzmán, de las que

se induce que él no reconocía diversidad de razas ni de religiones para su amor) debían ser simbólicos: Axa (nombre de la mujer del Profeta), representación de la mujer musulmana; Zohra (que significa Venus), símbolo de la mujer pagana, y Marien o María, símbolo de la mujer cristiana.

En el zéjel de nuestro *Cancionero de Palacio,* en vez de Zohra, nombre algo erudito, se emplea el de Fátima, popularísimo entre moros y cristianos españoles. Así, quedaron *Axa y Fátima y Marién.*

Fijémonos ahora en la evolución de este tema lírico. En Harún Arraxid, las tres muchachas son esclavas suyas, pero no las nombra ni describe; expresa únicamente el hecho de su cariño y el reconocimiento de la soberanía del amor, ante el cual se rinden los monarcas de la tierra. Almostáin de Córdoba, además de expresar este rendimiento y obediencia de un monarca, las describe diciendo que son muy bellas, pero tampoco las nombra. Abencuzmán pone tres nombres, dos de

los cuales aparecen ya en la versión castellana del *Cancionero de Palacio,* en el estribillo que el coro canta. Esta versión, pues, debe derivar de la versión popular que corriera en forma de zéjel entre moros españoles, que son los que las han dado nombres.

Aún más; debe notarse que en esa letra española, tan estragada ya, como ridícula parodia, se alude al acto poco decoroso de las esclavas de Harún Arraxid, dos de las cuales hallaron *un objeto cogido,* indicio de que en el zéjel árabe español, de donde suponemos que deriva esta letra castellana, se aludiría al hecho indecente que motivó la canción primitiva:

Iban a coger olivas
Y hallábanlas cogidas
....
Y tornaban desmaídas
Y las colores perdidas.

El pueblo cristiano español, al cantarla, añadió algo: convirtió a las moras en cristianas:

Díjeles, ¿quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
—Cristianas qu'eramos moras
de Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Es decir, que, aunque son cristianas, conservan todavía el nombre moro.

El término de la evolución de este viejísimo canto, secular en la Península ibérica, lo ha encontrado la insigne Carolina Michaëlis, la cual tuvo la fortuna de hallar que en Parada (pueblecillo de la provincia de Tras-os-montes) aún se conserva actualmente esa canción medieval en esta ya decrépita forma:

As meninas todas tres Marías
Foran a colher andrinas;
Quando là chegaram
Acharam-nas colhidas.

En este cantarcillo portugués no sólo son cristianas las tres morillas, sino que llevan el nombre de María las tres.

Tenemos, pues, un cantar del pueblo español que ha vivido más de mil años: nació en Bagdad y se divulgó por el mundo musulmán,

hasta venir a España, donde ha vivido muchos siglos hasta nuestros días, en que de vejez está agonizando en pueblecillos de Portugal.

Como se habrá podido notar, la forma métrica en que aparece la letra de la canción en el siglo XV tiene todos los caracteres artísticos del sistema musulmán español, con estribillo y estrofas, en las cuales aparece primero el elemento ternario, y al fin, la rima común, es decir, el zéjel de los moros.

¿Y la forma artística de la música?

Aquí está, a mi juicio lo más interesante, puesto que en la música se halla precisamente el secreto que explica la forma poética. Así como en la letra del estribillo se condensa o resume el tema ideológico o el asunto de toda la canción (dentro del sistema métrico andaluz), del mismo modo en el estribillo musical, o sea en la música que ejecuta el coro, se expone todo el tema melódico en esta forma:

Mi la sol mi do re mi
Redosila, la si do re mi [re mi].

La estrofa comienza por la primera de estas frases melódicas, ejecutándola tres veces:

Mi la sol mi do re mi [fa mi]
Mi la sol mi do re mi [fa mi]
Mi la sol mi do re mi

para acabar con

Redosila, la si do re mi [re mi].

Es decir, que la cuarteta musical puede esquematizarse, como la métrica, *aaab*, coincidiendo la forma musical con la de los versos. La letra y la música están, pues, forjadas sobre un mismo molde artístico y pertenecen, por tanto, a la misma escuela.

El ritmo con que puede cantarse es el mismo con que allá en Oriente la ejecutó la célebre cantora Oraib, artista de la escuela clásica; pero la melodía es de suponer que no tuviera, allá en Oriente, en aquel entonces, la misma disposición u orden de frases que en

nuestro *Cancionero,* porque allá sería monódica y aquí aparece en la forma coral española.

En ésta del *Cancionero,* la cadencia final se realiza en la misma nota con que se inicia la canción, medio por el cual el solista y el coro se indican mutuamente la nota de enlace.

El ámbito de la melodía es la octava justa, es decir, el ámbito mismo de las composiciones de estilo personal de El Mosulí, el compositor clásico de las canciones árabes.

El tono es de *la menor,* perfectamente caracterizado, que, a juicio de todos los musicólogos, es el predominante en la música oriental; y las cadencias, tanto interiores como la final, todas en dominante del modo menor: cadencia que se separa, en cuanto final, de los cánones de composición de la música moderna europea (que exigen la tónica), y es precisamente la característica de la música actual popular andaluza, la cual señalan los musicólogos como derivada del arte árabe.

La melodía, haciendo caso omiso de los arreos polifónicos que la acompañan en el

Cancionero de Palacio, según la moda de los músicos medievales (cuya tarea consistía en utilizar cualquier tema popular o eclesiástico para sus ejercicios polifónicos), se presta a ser acompañada por una sucesión periódica y regular de acordes, que no proceden de tradición artística de escuelas europeas, pues suponen un sistema modulante que en Europa no estaba entonces formulado, ni aun ha podido todavía aceptarse en los cánones musicales europeos como cadencia final, y, en cambio, se han mantenido en España en casi todos los preludios de guitarra de las canciones andaluzas actuales y, en una u otra forma, constituye el tópico armónico final de soleares, playeras, polos, paños morunos, fandango, malagueñas, rondeñas y granadinas en Andalucía, de modo semejante a la *Molinera* de Castilla y otras canciones similares de Asturias, Galicia y Cataluña. Y a esa misma combinación armónica se ha recurrido y se recurre por todos los músicos europeos que han querido, en nuestra época, imitar canciones afri-

canas u orientales. Es decir, que ha sido considerada por casi todos como el signo distintivo de esa música.

Para afirmar, pues, que esa melodía es árabe no hay que apelar a adivinaciones instintivas ni a vagas vislumbres, sino a consideraciones técnicas, que, en resumen, son:

1.ª El asunto de los versos que constituyen el cantar es, con evidencia, de tradición mora. Su origen y evolución se han probado histórica y documentalmente.

2.ª La disposición de esos versos es coral: estribillo y estrofas, en idéntica disposición de rimas que los zéjeles de la España musulmana.

3.ª La música tiene estructura melódica, o disposición artística, que se ajusta, encaja y corresponde perfectamente con la métrica de los musulmanes españoles: es un zéjel melódico.

4.ª Los caracteres internos de la melodía, ritmo, tonalidad y pautas armónicas denuncian, no la derivación de escuelas artísticas europeas, sino de la escuela árabe.

Es, además, una miniatura musical, preciosa, delicada, expresiva, producción de artista consumado, que supo ajustar variados acordes bien modulados, de rica armonía, a melodía sencilla, de fácil ejecución, dispuesta a ser aprendida por el pueblo, es decir, caracteres que coinciden con los informes que tenemos de la escuela musulmana española.

Esta canción, pues, reune todo lo esencial para acreditar su origen y procedencia. Y así como a una taza de loza de China se la puede y debe reconocer, aunque aparezca en el fondo del Atlántico, del mismo modo hay que reconocer como de la escuela musulmana esta pieza musical, aunque hubiese aparecido en las regiones polares, y con mayor motivo habiéndola encontrado en el mismo país productor, en tiempos en que estaba vivísima la tradición artística de la música árabe.

Y es monumento artístico que está de continuo atestiguando en favor del ingenio y buen gusto de los artistas españoles que lo construyeron, aunque se le encuentre viajando

y recorriendo, como ente volador, los países del mundo. En la edad contemporánea la melodía de *Las tres morillas* aún está emocionando a todos los públicos de Europa: Mendelssohn le puso una espléndida armonización, que no difiere especialmente de la primitiva, en su celebérrimo *Andante de la* 4.ª *sinfonía,* y Meyerbeer engarzó esa soberbia canción, como brillante en rico collar, en los lugares más preeminentes de su ópera *La Africana.*

Tenemos, pues, una melodía entera de la escuela musical musulmana española, por la que nos informamos de que el pueblo español ha sido lo bastante artista para construirla y conservarla íntegramente en su estructura métrica, melódica y armónica.

Ahora bien; esta pieza musical no se introdujo de modo vergonzante o subrepticiamente en la música de los cristianos españoles. El hecho de su conservación nos está diciendo que debió ser popularísima, y nos lo demuestra más el número de las versiones mu-

sicales que de ella se encuentran en el mismo *Cancionero de Palacio,* donde figura.

La versión popular mejor conservada es, a mi juicio, la del número 17. Su letra es una parodia, que indica el cansancio de la repetición seria y formal del canto. La melodía apenas se ha alterado, quizá en unas notas por exigencias polifónicas.

Otra versión más erudita, alterada en su segunda frase melódica y en otros pormenores por el polifonismo, es el número 18. Su letra, algo pedante y erudita, tiene interés porque en ella aparecen rastros que implícitamente confirman la historia de la canción.

Otra versión de más bajo estrato popular, con letra indecente y tabernaria, en forma estrófica vulgar, es el número 245. La melodía ha perdido, por descuido o torpeza de cantores chabacanos, una de las frases, empobreciendo la forma primitiva y quedando casi con un solo miembro melódico.

Otra versión popular, alterada por contagio de otras canciones, que tenían frases armó-

nicas equivalentes y cadencias distintas que suponen la intervención de algún artista popular, algo virtuoso, es el número 53.

Otra versión, con ritmo muy elegante, distinto del de la 17, un poco adornada con notas que imitan las percusiones del laúd y con frases en la estrofa que modulan a *re* menor agradabilísimamente, obra de compositor muy diestro, es el número 162.

Otra versión, adornadísima con melismas largos y tendidos, propios de un cantor que desea lucir todos sus recursos artísticos, es el número 193.

Todo lo cual demuestra, a mi juicio, que el tema melódico de *Las tres morillas* vivía en todas las capas de la sociedad cristiana española, desde el cantor vulgar, rústico, callejero o tabernario, hasta el cantante presumido y virtuoso que vivía a sueldo en los palacios, pasando por todos los intermedios sociales y artísticos.

Cuando un tema musical ha llegado a tales extremos de difusión, ya creo que no debe abri-

garse duda de que es antiguo y tradicional. Si, pues, un tema de música árabe, de estructura árabe, llegó a ser tradicional y popular en Castilla antes del siglo XV, no debe extrañarnos que haya otros en esa colección, los cuales, sin la etiqueta externa de su origen, pertenezcan a la misma escuela.

El tema de *Las tres morillas* tiene, dentro del *Cancionero,* otras melodías hermanas, o con señales inequívocas de pertenecer a la misma familia, aunque la letra con que se cantaban no lo declare de modo directo, como *Las tres morillas.*

Los números 159 y 4 se relacionan también con la canción de *Las tres morillas.* Cualquier técnico reconocerá el parentesco inmediato de las tres melodías, si se fija en que las tres comienzan y acaban en la misma nota, las tres tienen el mismo ámbito, las mismas inflexiones de marcha ascendente y descendente, el mismo tono y, lo más especial, el mismo sistema armónico, que consiente terminar con cadencia final perfecta en la dominante del modo

menor. Las tres, además, tienen pasajera o rápida modulación al tono mayor respectivo, aunque en el número 159 no aparezca tan marcada. Esta lleva marcha más gradual, sin saltos ni inflexiones. Parece, por eso, más sencilla y más popular.

Otros muchos números pudieran citarse que no son más que versiones un poco floreadas o alteradas del mismo tema.

En resumen, la música de estas canciones constituyó fondo muy considerable de la popular de los cristianos españoles.

Ahora bien; ¿se podrán distinguir las escuelas artísticas de donde proceden las canciones de ese *Cancionero?*

Hay medio técnico para certificarse, con bastante fundamento, de las escuelas artísticas de que proceden: su estructura o disposición melódica. Recordemos que las canciones árabes, en tiempos de El Mosulí, se distinguían de las bizantinas por esa misma disposición melódica, es decir, por el orden de colocación de las frases, o plano general de

la composición, no por las gamas ni por la línea melódica ni por los ritmos. El plano, pues, constituye uno de los principales elementos artísticos que distingue las escuelas árabes de las no árabes, como la planta de los edificios, el sistema arquitectónico que presidió a su construcción.

Pues bien; la disposición de los períodos melódicos en las piezas musicales de este *Cancionero* es tal, que coinciden casi todas con la disposición métrica de las cuartetas árabes—el *dubait* persa y el zéjel musulmán andaluz — como si hubieran formado todas ellas un sistema único con los caracteres comunes de las formas más populares de Oriente y de Andalucía, apareciendo la música moldeada con molde común a todas ellas.

En efecto, el 85 por 100 de las composiciones del *Cancionero* tiene disposición que se puede esquematizar de la manera siguiente:

ab	*xxab*
(Estribillo compuesto de dos frases melódicas.)	(Estrofa compuesta de dos miembros: *x* repetido y estribillo *ab*.)

Notemos que es fórmula algebraica que se adapta a cada una de las cuartetas antedichas.

Si las dos frases musicales que integran la melodía se ponen enteramente en el estribillo tendremos: *ab*. Hemos dicho que, así como en la métrica el estribillo señala el tema o asunto y el metro y la rima común de las estrofas, en la música se enuncia el tema melódico en el estribillo, y después las estrofas aprovechan la melodía del estribillo, a semejanza del cual se construyen. Esto puede hacerse de varios modos.

Si la estrofa comienza con la primera frase del estribillo, nos dará el siguiente esquema *aaab*, es decir, la cuarteta española.

Pero si la estrofa, en vez de comenzar por el primer miembro del estribillo, empieza por el segundo, nos dará *bbab*, es decir, la cuarteta persa, forma en que aparecen varias piezas del *Cancionero*.

Esa similitud de formación de ambas cuartetas, árabe-persa y española (sólo se diferencian en la elección de la fracción melódica: la

española, escoge la primera; la árabe-persa, la segunda), nos sugiere la explicación de sus respectivos orígenes. Los musulmanes de Oriente debieron acoplar la música bizantina a su métrica tradicional, aplicando la misma frase melódica a los versos de igual rima, y diversa frase melódica, a los de diferente rima, con lo que la cuarteta musical quedaría *bbab*. Los españoles, al hacer coral la música árabe de Oriente, imitaron la cuarteta árabe-persa, pero eligiendo para las repeticiones distinto miembro de la melodía original, el primero en vez del segundo, y así resultó una cuarteta nueva *aaab*.

La disposición de la cuarteta musical persa es, a mi juicio, de forma artística superior a la andaluza, para canción monódica, es decir, la ejecutada por un solo artista. La frase *a* puesta en tercer lugar viene en el punto más a propósito para que la expresión musical llegue a su mayor intensidad, pasando al descanso final mediante un ritornello de la frase primera. El ejecutar tres veces seguidas el

mismo miembro melódico, como en el zéjel español, produce algo de monotonía; pero esa monotonía facilita la intervención popular: el coro oye repetidas veces al solista la primera frase, que luego él ha de repetir.

Como la disposición métrica y melódica árabe-persa debió aparecer en Oriente antes de entrar en España, hay que considerarla más antigua, y la cuarteta española o andaluza se explicará ya por imitación diferenciada de la cuarteta árabe-persa. No se distinguen, como hemos dicho, más que por la elección del miembro con que ha de comenzar la estrofa: la persa eligió el *b;* la española, el *a;* pero esta pequeña diferencia de posición de las frases melódicas determina una estructura por la cual la frase patética de la estrofa está colocada en sitio distinto.

Esa forma andaluza se hizo menos monótona al subdividirse los miembros de la cuarteta, alternando miembros melódicos, al alternar las rimas poéticas. Ejemplos, el núme-

ro 442 y el número 4, el cual se acomoda al esquema *abc acacabc.*

Esta combinación ya no es posible adjudicarla exclusivamente a uno de los dos sistemas, árabe-persa o andaluz, puesto que la estrofa comienza con las frases *ac,* es decir, la primera y la última del estribillo. Es evidentemente una fusión de ambos. Por consiguiente, ha debido realizarse cuando el sistema español estaba ya iniciado, puesto que entra como elemento en la fusión.

Comenzada ya la mezcla o amalgama de los dos sistemas, perdida ya su pureza primitiva, es fácil que a los compositores se les ocurriera el deseo de dar más variedad y riqueza a los cantos, y, en vez de aprovechar exclusivamente el tema enunciado en el estribillo, usaran de otros que se prestaran mejor a forjar combinaciones nuevas. Ejemplo, el número 6, cuyo esquema es *ab ccab.*

Pero aun cuando las estrofas comiencen realmente con melodía distinta de la del estribillo, como en la canción número 162, siem-

pre resulta que todas las combinaciones, sea tipo zéjel español *aaab,* sea tipo *dubait* persa *aaba* (o *bbab,* que es lo mismo), sea tipo de fusión o cambio *ccab,* todos pueden entrar bajo una fórmula algebraica *ab xxab,* es decir, primero, el estribillo melódico; luego, la estrofa compuesta de una frase repetida, tras de la cual sigue la música del estribillo.

¿Se sujetan a esta disposición melódica las piezas musicales del *Cancionero de Palacio?*

De la forma sencilla, árabe-persa o andaluza pura *aaab* o *bbab,* habrá unas......	15	canciones.
Del tipo sencillo de fusión, *ab ccab,* unas................	65	»
Subdivididas, tipo *abc dedeabc,* unas.............	227	»
Con indicios de haber tenido esas formas primitivamente y luego alteradas..........	63	»

Hay además algunas, como la música de los romances españoles, en número de 25, que tienen la estructura *abcd.*

En resumen, tiene la forma especial de la lírica tradicional hispanomusulmana (en la que se incluye la árabe-persa) el 85 por 100 de las canciones de ese *Cancionero*. Y como en el 15 por 100 restante hay formas vulgares alteradas por el uso, aparte de algunas italianas y francesas (que llevan su respectiva letra italiana o francesa), puede afirmarse que la casi totalidad tiene música española que refleja la disposición artística del sistema lírico musulmán. Esa estructura inconscientemente conservada es para mí muy probatoria.

Un examen minucioso de todos los demás elementos artísticos nos lleva también a la íntima convicción de que esta música tiene los caracteres internos adecuados sustancialmente a esa estructura formal externa, es decir, a la disposición de sus frases melódicas, y, por consiguiente, no es música formada por aluviones sucesivos de extrañas escuelas, ni siquiera por imitaciones hechas en época posterior al de su composición.

Hemos visto que la estructura melódica co-

rresponde a la disposición métrica de la cuarteta árabe-persa, *aaba*, y de la cuarteta española, *aaab*, de cuya fusión deriva *xxab*, con subdivisiones matemáticas cuya complejidad garantiza que no es caprichosa la alternativa de rimas en la métrica y la de frases melódicas en la música. Pues bien; las dos frases *ab*, sobre las que se basan las repeticiones y alternativas, se suelen contraponer o diferenciar en la melodía: si la parte o frase melódica *a* se forma en la región alta de la escala musical, la *b*, de ordinario, se formará en la región baja, o viceversa, y de ese modo se recorren las dos regiones de la escala, es decir, toda la octava, que constituye generalmente el ámbito de las canciones.

Si la canción es coral-popular y hay parte para el solista y parte para el coro, la parte del coro estará en la región más baja, o será más sencilla y susceptible de ser cantada por el pueblo, quedando para el solista la melodía más difícil o de mayor esfuerzo o habilidad.

La nota de las cadencias, que ordinariamente

es la tónica, suele anticiparse para intercalar la inmediata en grado: si esta inmediata es de grado superior, será de un tono o semitono, verbigracia, *do re do, la si la, mi fa mi;* y si está debajo de la tónica, será casi siempre un semitono: *do si do, fa mi fa, re do* (sostenido) *re,* etc. De este modo se insinúa o avisa al público que va a terminar la frase, especialmente al final de la canción. Y para que el coro no tenga duda en la entonación de su estribillo, éste suele comenzar con la misma nota con que termina la parte del solista. De esta manera, al oír el coro la última nota del músico cantor, puede aquél entonar continuando esa nota y principiar su canto, repitiendo las frases melódicas que ha oído al cantor en la última frase de la estrofa. Esta es la razón interna que explica la disposición constante que hemos esquematizado así: *ab xxab.*

La música de las piezas del *Cancionero* es toda ella vocal, como la de tradición clásica árabe, es decir, para ser ejecutada por el instrumento más noble del mundo, que es la

garganta humana, la cual guarda tal respeto a su propia dignidad, que no suele permitirse la licencia o el capricho de remedar la música de los instrumentos acompañantes: en esas melodías rarísimas veces aparecen los arpegios de salterio, arpa ni canún, ni los de guitarra o laúd, ni las caudas, trinos y apoyaturas de la flauta o albogue, ni las notas monótonamente ritmificadas de cornetas, tambores o adufes, ni tampoco los virtuosismos exagerados y anormales de garganta.

Muchas canciones sólo tienen una nota musical para cada sílaba del verso, y su ámbito, que es de una escala, lo recorren gradualmente sin saltos bruscos ni rosalías propias de instrumentos: algunas son como dramáticos recitados de superior factura artística. Suele comenzarse por nota baja, insinuándose sin esfuerzo, para ir aumentando la intensidad y el movimiento con suaves inflexiones, por las que se va subiendo, acentuándose la expresión, hasta llegar a la nota patética con la voz más viva y más alta, que se mantiene un momento, para

descender luego rápida y posarse descansadamente en la tónica baja.

Todo esto nos indica que tienen sistematizada y reglada la expresión, elemento artístico complejo que no aparece en Europa, a juicio de los musicólogos, hasta un siglo o dos después.

Esa música usa de melodías tristes o alegres, según la letra es alegre o triste. Para ello se ayuda del ritmo, que marca, con su velocidad o pausa, la viveza o apacibilidad de la emoción.

Los ritmos son variados, y algunos de ellos, se ve claramente, son los mismos que nos describen los autores orientales: *taquil primero* y *segundo, rámel* y *hezech* y algún *majurí.*

Y está tan íntimamente adecuada a la letra, que sería difícil darle otra distinta de la tradicional, razón por la que ésta se ha conservado.

Pero lo que marca la incomparable excelencia artística de esa música son dos caracteres que la distinguen de la que, en la Europa en la Edad Media, se componía por los artistas edu-

cados en escuelas de contrapunto, discanto y demás combinaciones polifónicas, y son: la tonalidad y la armonía. En estas canciones se revela claramente la modalidad, es decir, los tonos mayores y menores perfectamente fijados, con sistema armónico regular, hasta con dúo de tercia y con modulaciones rápidas y sin preparación, indicio evidente de que ya es viejísimo el procedimiento para modular. Aparece más clara la modulación en las canciones bimodales, que son muchas.

La tonalidad se manifiesta sin la exigencia de terminar en tónica, porque no es preciso que el descanso final sea en ella, y la modulación no está reducida a cambios de tono del mayor al menor y viceversa, sino a otros, si bien, para los más raros, se acude al recurso técnico de prepararla, ya por alteración de los acordes consonantes por medio de sostenidos o bemoles, ya por el paso de acordes comunes entre los tonos.

Todas ellas pertenecen a un sistema armónico que, por su temperamento y cromáticos

recursos, aparece en un estado de progreso tal, que no ha sido alcanzado por la música de otras naciones de Europa hasta el siglo XVIII.

Gevaert atisbó algo de esto en la música de los vihuelistas españoles del siglo XV y XVI. Vió en éstos una variedad ingeniosa de dibujos melódicos, melodías de dulzura llena de encanto, plenitud de acordes *extraños a las tendencias europeas contemporáneas* y armonización tan natural y tan poco arcaica, que se diría que es de un siglo después. Se siente en las piezas de los vihuelistas el modo mayor, y las cadencias finales hacen presentir ya el menor moderno, introduciendo la nota sensible en el acorde de dominante. La modulación melódica es tan sorprendente, que podría pasar por rara en el año 1800 en Europa. Esa música se distingue fácilmente de la de los contrapuntistas francobelgas, por la ausencia de artificios técnicos. La obra de Millán (guitarrista que vivía en 1525), especialmente, implica una tradición técnica sólidamente establecida, y supone, por consiguiente, una sucesión de

artistas hábiles que remonta a varias generaciones.

Y Millán no se formó en Italia, como sospecha Morphy, sino que, a juicio de Gevaert, es indígena español.

Este insigne historiador, al admirar la armonización racional de los vihuelistas españoles, exclama: "La evolución más importante y la más misteriosa de la música europea viene a hacerse inteligible con el estudio de los vihuelistas españoles."

Pero para aclarar completamente el misterio hace falta averiguar el origen de esa música de los vihuelistas, la cual es de la misma naturaleza que la del *Cancionero de Palacio*: no proceden de escuelas artísticas europeas.

Fetis nos describe el estado de la composición musical en Europa en aquellos siglos, del modo siguiente:

"Hubo tiempo en que no se podía decir que los músicos componían, sino que arreglaban sonidos: esto fué durante tres siglos, desde

fines del siglo XIII hasta 1590. Algunas miserables cantilenas populares y el canto llano eran las únicas melodías que se conocían; no era raro ver el mismo tema servir para veinte composiciones diferentes, aplicándose a toda clase de letra. Ninguna huella de expresión, de entusiasmo, pasión ni elevación se notaba en la multitud de misas, motetes, canciones, a varias voces, y madrigales que entonces se publicaron."

Además de presentar la música del *Cancionero* que analizamos una perfección técnica no alcanzada en aquel tiempo por las escuelas europeas, se nota un contraste muy violento entre la letra y la música. Hay letras majaderas y chabacanas, cuya música es lindísima, artística, refinada, v. gr., los números 426, 442, 454; o letra vulgarísima y prosaica, aplicada a música de altos vuelos y difícil, v. gr., el número 434, fenómeno que evidencia que proceden de personas distintas: los que aplican la letra, no son los que compusieron la música.

La música estaba compuesta por artistas muy técnicos de edades anteriores.

Pero la prueba más demostrativa es que las letras más populares y anónimas se han conservado en forma de zéjel, mientras que las compuestas por poetas eruditos o cortesanos, muchas de ellas reflejan modas nuevas de poesía, sobre todo el de las quintillas italianas (de las que hay unas 150 canciones aproximadamente). Sin embargo, a esas quintillas se les añaden estribillos o glosas que son precisos para corresponder con la estructura coral de la música que se les aplica. Ha variado, por consecuencia, la disposición de rimas en la estrofa, pero se ha mantenido la estructura tradicional de la música. Los que han utilizado esa música han sido meramente poetas, no compositores musicales, por cuanto no han recompuesto la música, dejándola en su forma primitiva.

Si, pues, nos encontramos con una música de formas geométricas, propia de arte sutil e ingenioso, que exige la intervención de artis-

tas compositores de habilidad extraordinaria, sin que exista escuela contemporánea a la que se pueda adjudicar, y la estructura métrica y melódica sólo tienen explicación completa mediante tipos más antiguos de un sistema artístico que precedió, habrá que confesar que a éste se debe la composición de esa música.

CAPITULO XII

LA MÚSICA ANDALUZA MEDIEVAL ES LA CLAVE PARA INTERPRETAR LOS MANUSCRITOS DE LAS CANTIGAS DEL REY SABIO Y DE LOS TROVADORES, TROVEROS Y MINNESINGER.

EL estudio que hemos realizado de la música en el islam, tanto oriental como andaluz, no tiene solamente el interés anecdótico de hacernos ver en pintorescas imágenes la vida de los cantores árabes y el esplendor y alto grado de desarrollo que logró la música en la corte de los príncipes musulmanes, ni siquiera solamente el interés técnico de permitirnos conocer en lo posible cuáles fueron las características de la música árabe, y hacernos ver, por la coincidencia de esas características con las de la música del *Cancionero de Palacio,* cómo las melodías islámicas vivían, en



Las Cantigas LXVIII y LXIX en el Ms. 10.069 de la Bibl. Nacional de Madrid (fol. 89 v.º y 90 r.º y v.º)

esencia idénticas, en la España de los siglos XV y XVI, aplicadas a canciones que tenían además las mismas combinaciones métricas inventadas y usadas por los árabes andaluces, y que incluso trataban a veces temas de indudable origen moro. Este estudio tiene, a más de todo eso, el enorme interés histórico de servirnos de base para descifrar una de las más antiguas y bellas músicas europeas, como es la que se aplicó a las *Cantigas* del Rey Sabio y a las canciones de los trovadores, troveros y minnesinger.

En efecto, la tradición artística española que aparece en los siglos XV y XVI deriva—como es lógico suponer, so pena de caer en el abismo científico de la generación espontánea—de otra anterior, hasta ahora desconocida y aun insospechada: esa música existía ya en España tres siglos antes en las *Cantigas* del Rey Sabio, exactamente con los mismos caracteres que sorprenden en el siglo XVI. Ahora bien, la música de las *Cantigas* está escrita en notación musical enigmática, cuya clave se

perdió. Hay, pues, que seguir en épocas posteriores los rastros de la música derivada de la misma escuela, que se halle escrita en notación moderna y clara, para servirse de ésta como llave que abra el misterioso recinto de aquella otra música más antigua. Las melodías del *Cancionero de Palacio* nos sirven para conocer las de las *Cantigas,* compuestas dos o tres siglos antes. A esto se debe el retorno cronológico que ahora hemos tenido que hacer.

La interpretación de los manuscritos de las *Cantigas,* así como de los manuscritos de trovadores, troveros y minnesinger—cuya notación es similar a la de aquéllas—, era, en efecto, hasta ahora un recinto misterioso y hermético, un problema al parecer insoluble. Y no porque los eruditos europeos hayan dejado de trabajar con todo empeño para descifrar el enigma. Precisamente la interpretación de la música de los trovadores ha sido siempre empresa de gran atractivo para los investigadores, porque del estudio de la música podría salir no sólo la explicación de su naturaleza

técnica, sino también la solución del problema de los orígenes oscurísimos de la poesía de los trovadores, cuya forma estrófica ha sido considerada como tipo de toda la lírica medieval europea. Pero la notación de los manuscritos se ha resistido obstinadamente a ser interpretada. Son muchos los que lo han intentado, mas ninguno lo ha conseguido. El resultado ha sido siempre quedar desilusionados, como dice Aubry, al ver que son "melodías sin calor y sin vida".

El escollo es, como hemos dicho, la notación musical. Esta notación sólo servía para los que estaban habituados a ejecutar aquella música; los que por haberla oído y aprendido de memoria no necesitaban más que un excitante del recuerdo de lo que sabían, porque en la notación aquella no se habían fijado gráficamente todos los elementos técnicos de aquella música, y, por tanto, era imposible que la ejecutara quien no la hubiese de antemano aprendido. Así ha sucedido siempre con toda música conservada en la primitiva notación neumática,

donde apenas se trazó un ligero perfil de la melodía, imagen sensible que pudiera suscitar en el lector el recuerdo de un canto que éste sabía ya. Villoteau refiere que los sacerdotes coptos, a principios del siglo XIX, no sabían una palabra de la música que tenían anotada en sus viejos manuscritos. Los sacerdotes griegos tampoco le daban razón de la música de sus misales y libros de coro. Los clérigos de la capilla mozárabe de Toledo, hace muchos siglos que olvidaron la significación de los neumas en que se notó la música que cantaban en el siglo XII.

Aumenta las dificultades, y, por tanto, la confusión y las dudas en los exploradores, la circunstancia de que había, en aquellos siglos y países cuya notación estudiamos, dos sistemas musicales distintos, procedentes de dos civilizaciones que se repelían y de cuya mezcla resultaban inextricables combinaciones: el uno más sencillo, de sonidos naturales, que se practicaba aproximadamente como se escribía, sin cromatismos y a declamación rítmica algo li-

bre, a saber, el canto llano; el otro más complejo, de medidas rítmicas difíciles de precisar y lleno de cromatismos, los cuales eran tan complicados, que semejaban caprichosos, por lo difícil que era el percibir el secreto de su sistema, a saber, la música *ficta* o *falsa,* como despectivamente se la llamaba entonces.

Esta música debía llevar consigo una tacha moral, repulsiva para algunos, puesto que se rehuía confesar su excelencia, se ocultaba el conocimiento de los raros cromatismos que poseía y algunos hasta aconsejaron que no se pusieran en la notación: *non debet falsa musica signari,* como si ofendiera a los signos de la notación de la música eclesiástica, cuyo diatonismo era considerado como la cosa más natural y más noble.

Y los documentos que de ambas se conservan, están escritos con los signos de notación inventados para el canto llano, en el cual, como se sabe, se rehuía el uso de accidentes que eran propios de la falsa música.

Es, pues, necesario, prescindiendo de un método nimiamente paleográfico, que inevitablemente ha de resultar estéril, encontrar los medios para reconstituir todos los elementos artísticos que las piezas de aquella música poseían, mediante el estudio de los manuscritos en que fué notada.

Para que se pueda formar idea clara de la complejidad y dificultad relativa del método, no se me ocurre ejemplo mejor que el de la lectura de los manuscritos árabes. El arabista aprecia las dificultades que ofrece la escritura árabe, comparada con la de los sistemas gráficos latinos o europeos. En los manuscritos árabes faltan de ordinario los signos de las vocales, y muchas veces los puntos diacríticos que distinguen unas consonantes de otras: una simple inflexión de la escritura puede ser interpretada por varias letras: *t, ts, n, b, y,* es decir, cinco consonantes escritas con igual signo. No hay que decir cuánto varía el significado de las palabras, según se elija una u otra de estas consonantes. El arabista, para

suplir los puntos diacríticos no escritos (o malamente colocados en sitios indebidos), tiene que hacer varias hipótesis de lectura antes de decidirse por una u otra. Sólo cuando el contexto justifica la recta lectura de los signos, se puede tener seguridad de haber acertado. Una palabra suelta en tales condiciones suele ser ilegible. Y se obtiene seguridad completa cuando el texto comprende varias frases y palabras cuyo sentido puede concertarse en la lectura. Una trascripción escuetamente paleográfica de un texto árabe, reproduciendo fielmente la grafía del manuscrito, sería ininteligible en la mayoría de los casos para la generalidad de los lectores: un texto de escritura cúfica, en que no se emplean los puntos diatríticos, no es fácil de leer ni aun para la gente árabe ilustrada.

En idénticas condiciones se hallan los manuscritos musicales del siglo XIII, de que tratamos. La imperfección y extrema sencillez o pobreza de la notación obliga al lector a suplir lo que dejó de notarse, y el método que

consistiera en reproducir paleográficamente signo tras signo, no produciría más resultado que dejar el texto en la imposibilidad de ser leído, ya que está olvidada la significación de aquellas frases musicales.

Y si un profano preguntara al arabista por qué en este caso particular se ha de leer *n* y no *d* o viceversa, el arabista tendría que contestar: "La frase no tendría sentido leyendo *n*, y, en cambio, leyendo *b*, sale perfectamente concertada con el sentido que le corresponde". Y si se le pidieran más explicaciones, tal vez contestara con una simple sonrisa.

Ahora bien, si la interpretación de esa música exige el conocimiento previo de la misma y ésta no ha podido conocerse antes de la interpretación, ¿cómo se ha podido salir de ese círculo vicioso?

El método de interpretación ha tenido que pasar por diferentes fases. Al principio no pudo ser más que una simple hipótesis sugerida por el estudio de los manuscritos de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio. ¿Será esta mú-

sica semejante a la que aparece en las colecciones de música popular española de los siglos XV y XVI, v. gr., en el *Cancionero de Palacio*, publicado por Barbieri, en la que evidentemente hay música andaluza medieval? Con la mera hipótesis no cabía vislumbrar entonces, ni remotamente, tonos ni ritmos. ¿Cómo podían formularse reglas de interpretación?

La primera tentativa fué la de seguir el método simplista de dar valor constante a la misma figura de nota. Pero éste no dió resultado aceptable. Era el mismo que otros habían intentado antes aplicar, sin éxito; de modo que se tropezó con los mismos obstáculos. Había que partir de otra hipótesis. Se me ocurrió entonces que las distintas figuras de las notas, en vez de indicar distinta duración, indicaban distinta intensidad.

Esa ocurrencia tan sencilla fué como talismán que abrió la puerta misteriosa. Si cada frase melódica contiene varios períodos rítmicos y dentro de cada período rítmico hay, para indicar los distintos golpes, distintas figuras de

notas, indudablemente aparecerá en la notación musical una cierta periodicidad en la sucesión de figuras diferentes que señalen las distintas combinaciones de los distintos ritmos. Por tanto, si conocemos los tipos rítmicos usados en aquella edad (tipos señalados por los tratadistas europeos del *ars mensurabilis,* coincidentes con los que describieron los autores orientales), podremos comprobar, por la sucesión periódica de esas notas en cada canción, el ritmo a que deben sujetarse sus frases melódicas.

Y esta fué la base de otros muchos y más interesantes descubrimientos, en cuyo curso con la experiencia iban apareciendo nuevos criterios o nuevas reglas para suplir la pobreza gráfica. De esta suerte pude dar en mi libro *La Música de las Cantigas,* a más de una prolija descripción del método, la transcripción de la mayor parte de las melodías conservadas en los manuscritos alfonsíes y la armonización de veinticuatro, de las cuales, en apéndice, ofrezco unas muestras.

El atractivo de la música medieval andaluza, cuya tradición ha sido secular en España, como lo prueba el aparecer, no sólo en los vihuelistas y en el *Cancionero musical* publicado por Barbieri, sino también, como hemos dicho, en las *Cantigas* del Rey Sabio, se impuso fuera de las fronteras españolas, y gustaron de ejecutarla, no sólo en España, sino en otras partes de Europa.

En efecto, la vitalidad artística que se despertó en Europa en la época medieval no puede explicarse por la fuerza de los mortecinos gérmenes escolásticos que quedaron de la civilización grecorromana: Boecio, Casiodoro y San Isidoro de Sevilla, eran hombres cultos, que razonaban acerca de la música, pero no artistas que compusieran ni ejecutaran. Hubo solución de continuidad en la tradición artística realmente práctica.

Y este vacío no ha podido llenarse ni por el canto litúrgico de la Iglesia—que no basta para explicar por sí solo el nacimiento de la música europea, la cual se caracteriza por te-

ner sistema tonal distinto al de los modos eclesiásticos y poseer medidas rítmicas, armonía y modulación, de las que carece el canto llano—ni por el canto popular profano, como han pretendido algunos eruditos, simple apariencia de solución, ya que ante este canto popular se nos vuelve a plantear en toda su agudeza el problema de los orígenes.

Bien es verdad que algunos investigadores han aceptado como verosímil, probable y aun como seguro el origen celta de la música europea, haciéndola arrancar de las tinieblas de lo fabuloso, por no haberse fijado en otra pista que señala el punto donde está la clave para revelar el misterio: la *musica ficta* o *musica falsa,* como se la motejaba despectivamente en Europa en los siglos medios.

¿Y de dónde procede esa música *ficta?*

Adjudicarle origen exclusivamente popular es muy temerario, porque una música que se caracteriza por tener sonidos inusitados y extraños, cromatismos difíciles que no se creen *naturales,* no es de pensar que la invente el

pueblo ignaro; un sistema musical complicadísimo, distinto de todo lo que tradicionalmente se ejecutaba, no es de creer que lo invente el vulgo de ningún país. Afirmarlo sería tan atrevido como afirmar que la explicación de los más sublimes principios de la metafísica escolástica podría hallarse formulada en el credo de los drúidas.

Aubry confiesa que los orígenes de la *musica ficta* se le escapan; pero Gevaert señaló, con mucha sagacidad, una ruta certera, bien encaminada: la tradición artística de la *falsa musica* la vió claramente en España, puesto que nos dice: "La evolución más importante y más misteriosa de la música europea se desarrolla ante nuestra vista, y se nos hace inteligible en sus fases sucesivas, leyendo los textos de los vihuelistas españoles en los cuales hay plenitud de acordes, modulaciones sorprendentes, que se dirían nuevas en el siglo XVIII, modo mayor y menor, nota sensible, etcétera, etc." Y Riemann, al celebrar la altura artística de los vihuelistas españoles del si-

glo XVI, dice: "Son una importante fuente de nuestro conocimiento del manejo de la *musica ficta.*"

Efectivamente, esa *musica ficta* es la que hemos encontrado en las *Cantigas* del Rey Sabio y en el *Cancionero* de Barbieri, la cual penetró muy adentro en Europa, como nos lo prueban vehementes indicios.

A España acudían en la Edad Media hombres instruídos y curiosos de varias naciones, con el intento de leer o traducir los libros árabes de filosofía, de física, de astronomía, de matemáticas y hasta de moral y teología, y se los llevaban para que sirviesen de texto en las escuelas de Derecho, Teología y Medicina, v. gr., las obras de Averroes, Avenzoar, Abulcasis, Azarquiel, etc., etc.

Y la música, que es la obra de arte que más emociona, la más fácil de aprender, que se pega al oído y no cuesta nada transportar, porque vuela por el aire, ¿no les impresionaría y atraería? Si aprendieron los oscurísimos tex-

tos de metafísica, ¿no aprenderían las canciones populares y callejeras?

A la Península venían de continuo señores principales de la nobleza francesa, y de algún conde francés se sabe que quedó embelesado y entusiasmado al oír a las cantoras andaluzas. Multitud de trovadores, especialmente los primitivos, acá vinieron, e infinidad de personas de toda clase social, de todas las naciones, peregrinaban anualmente a Santiago y seguramente todos oirían las canciones andaluzas, que se habían popularizado en la Península.

Las relaciones entre Alemania y Andalucía fueron frecuentes desde muy antiguo. Muchísimos alemanes o eslavos vinieron o fueron traídos a España y formaron en Andalucía una clase especial, sobre todo en la milicia. Muchos de ellos llegaron a ocupar altos puestos en la gobernación del Estado, incluso el de reyes de taifas. De algunos de estos príncipes de recuerda que estuvo prisionero mucho tiempo en Alemania.

Más en concreto, nos prueba la introducción de la música árabe en Europa:

Primero. El hecho de surgir en ésta una nueva doctrina o teoría musical que se tituló del *ars mensurabilis*. La música *medida* es novedad que se introdujo en Europa en la Edad Media, y da la singular coincidencia de que los modos rítmicos que los tratadistas europeos del *ars mensurabilis* del siglo XIII exponen en sus libros corresponden casi exactamente con los géneros rítmicos del arte oriental, descritos por los tratadistas de Oriente en el siglo IX.

Segundo. El hecho de haberse introducido en el Continente europeo el uso de los instrumentos árabes: el rabel (*rubeb, rebel, rebec,* etcétera), antiquísimo instrumento asiático; el laúd, instrumento clásico de los árabes, respecto del cual están conformes los musicólogos en afirmar que se introdujo en Europa por intermedio de los españoles (y hasta se le llamó *moracho,* porque sabían su origen moro);

el canón y medio canón andaluz, la guitarra morisca, etc.

Pensar que se introducen instrumentos nuevos sin que se introduzca la música que con ellos se ejecuta, es ocurrencia un poco extravagante, por no decir ligereza infantil.

Tercero. El que ciertos géneros muy populares de la música a la que se aplicaba el nombre de *medida,* conforme a las nuevas doctrinas del *ars mensurabilis,* se caracterizaban en el siglo XIII por sus formas fijas, como el rondó, las baladas, etc., los cuales tienen exactamente la misma estructura técnica que las canciones andaluzas y orientales que se inventaron en los siglos VIII y X.

El rondó, durante gran parte de la Edad Media en Europa, desde el tiempo de Adam de la Halle († 1287) hasta el de la muerte de Dufay († 1474), tuvo formas constantes, tanto, que ha llamado la atención de los investigadores. Y no sólo en la estructura métrica, sino en la música. Casi todos los tipos que expone Riemann se reducen a uno: *ab* (estribi-

llo) *aaab* (estrofa) *ab* (estribillo). Se ve, pues, que el tipo preponderante del rondó europeo es el clásico tipo del sistema andaluz.

Cuarto. El hecho significativo de que crecido número de voces árabes que denominan fenómenos relacionados con la música, fiestas, bailes, instrumentos, etc., han pasado a formar parte del tecnicismo musical europeo, bien adoptadas directamente, bien por medio de una servil traducción del significado del vocablo arábigo. En el capítulo X hemos enumerado algunas de las muchas palabras árabes de esta índole que han pasado a las lenguas romances. Hay otras, sin embargo, de mayor importancia, a las que he dedicado atención especial en un estudio titulado *Origen árabe de algunas voces románticas relacionadas con la música,* destinado al Homenaje que se imprime en honor de la Sra. Michaëlis de Vasconcellos.

Entre las palabras adoptadas directamente figuran: *segrel,* vocablo que designa a una especie de juglar, y que se ha intentado en vano

explicar como derivado del francés *segle* o *segre* (siglo), cuando en realidad no es más que la transcripción de *zejjél,* nombre árabe de oficio que se da al que compone zéjeles, al zejelero; *trovador,* palabra en que se ha querido ver, tan vagamente como en la anterior, un derivado de *trouver* (hallar), y que procede de *tárab* (canto), pronunciado *trob* (de la raíz árabe *táraba*, ejecutar música), con un sufijo romance; *traste,* del árabe *dastén,* pronunciado *dásten,* que significa exactamente el resalto que, en el mástil de los instrumentos de cuerda, sirve para fijar el sonido de las notas; *zarabanda,* de *dastaband,* voz persa adoptada por los árabes para indicar el baile en rueda de varias personas cogidas de la mano; *cornamusa* o *cornamuza,* cuyo segundo elemento *muza* (el primero es de origen latino) proviene de *mustac,* nombre de un instrumento oriental, parecido a la gaita, como lo es también el que nosotros denominamos así, etc., etc.

Entre los nombres técnicos de la música europea medieval que me parecen traducción

vulgarísima de los términos técnicos eruditos del arte musical árabe, se encuentran: *motete*, versión servil de la voz árabe *harca*, cuyo sentido vulgar es *motus* en los glosarios medievales, y cuyo significado técnico es el de *canción polifónica*, como el motete europeo; *conductus*, traducción literal de *machra* (vulgarmente *conducto, canal*), que en su acepción técnica designa, como *conductus*, una combinación polifónica; *estribillo*, traducción de *marcaz*, que en la técnica poética de la lírica andaluza se aplicaba a los versos de rima común, al *refrán*, y que ordinariamente significa *punto de apoyo, estribo en que se apoya una cosa* o *estribo de puente*, etc.

Un ejemplo notable de esta última clase de palabras nos ofrece la misma voz *rondó*. Walter Odington nos la explica de la siguiente manera: *Si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus* rondellus, *id est rotabilis vel circunductus et hoc vel cum littera vel sine littera*. Por consiguiente, *rondó* aparece a nuestros ojos como una simple tra-

ducción de *nuba,* palabra que, como hemos visto varias veces, designaba, en el tecnicismo musical arábigo, *el turno que se establece en la ejecución de un concierto.*

Todos estos indicios, con ser muy vehementes, podrán inclinar el ánimo a la sospecha, a la probabilidad, sin constituir demostración decisiva. Mas la convicción plena se produce cuando al aplicar a los manuscritos medievales la clave y el método con que se revelaron las *Cantigas,* aparece la música. De esta suerte, en nuestra obra *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger,* hemos podido transcribir multitud de canciones y armonizar algunas, tomadas de los Cancioneros del Arsenal, de Saint Germain de Prés y de los manuscritos 844 y 846 de la Biblioteca Nacional de París, para los trovadores, y del códice de Jena, para los minnesinger. Todas estas canciones obedecen a las mismas reglas armónicas que se observaron en las *Cantigas,* aunque claro es que con algunas peculiaridades; así,

por ejemplo, en algunas melodías de los trovadores se observa más abundancia de notas, caudas y trinos, lo cual indica que fueron aprendidas de músicos profesionales que ejecutaban música menos popular que la de las *Cantigas.* Mas los ritmos y los tópicos son idénticos, e incluso estos manuscritos—que son más ricos en la notación de accidentes—han justificado cromatismos que yo usé al transcribir las *Cantigas,* no autorizados allí por la grafía, y que parecieron a algunos temeridad arbitraria, sin pensar que una melodía compuesta con arreglo a un sistema musical es imposible que salga bien interpretada conforme a otro sistema, sin violentarla a cada paso; como si un texto escrito en lengua rusa pudiera ser leído sin alterar la sucesión de las letras como frase de lengua española.

Como espécimen de este género de artísticas melodías ofrezco en apéndice una canción de trovadores y otra de minnesinger.

En resumen: de la interpretación de los manuscritos musicales de *Cantigas,* trovadores,

troveros y minnesinger se desprende con evidencia que la música andaluza se había difundido por casi toda Europa, y que los caracteres que entonces presentaba no difieren mucho de los que la música europea tuvo luego en los principios de la Edad Moderna. Y como esa música andaluza derivaba de la que se había practicado en los imperios musulmanes orientales, la cual, a su vez, procedía de la de Bizancio y Persia (sin que se noten síntomas de haberse alterado el sistema musical antiguo) y ésta de la de Roma y Grecia, es de creer que sus orígenes, con tales caracteres, remontan hasta la época en que florecieron las civilizaciones clásicas latina y griega.

Esa transmisión, documentalmente probada, demuestra que la marcha histórica del arte musical ha seguido exactamente la misma trayectoria que marcaron otras disciplinas clásicas: la Filosofía, la Matemática, la Medicina y otras ciencias y artes, las cuales se han transmitido sin solución de continuidad de Grecia a Roma, de Roma a Bizancio, a Persia, a Bag-

dad, a España, y de aquí a toda Europa. Sería completamente anómalo y raro que la música fuera una excepción, sobre todo después de haberse reconocido el paso de las formas estróficas de la poesía lírica andaluza.

El hecho de que la música no se haya conservado con los mismos caracteres en los pueblos musulmanes, cuando éstos han caído en extrema decadencia en la Moderna Edad, es también fenómeno normal. La Filosofía, la Astronomía y la Medicina árabes penetraron en la Europa medieval y se enseñorearon de las escuelas medievales europeas, al tiempo en que con las mismas circunstancias desaparecían casi totalmente de las escuelas musulmanas: las obras de Averroes se aprendieron en todas las escuelas de Europa en la Edad Media, mientras en los países musulmanes desaparecían sus manuscritos y se olvidaba el nombre de ese filósofo peripatético, como toda filosofía.

Si en estas materias Europa, al llegar el Renacimiento y encontrarse los textos griegos de

Aristóteles, ha podido abandonar las traducciones que de las obras de este filósofo se hicieron en el siglo XIII por intermedio del árabe, aprovechando directamente los originales griegos, en la música no ha podido lograrse enlazar de manera directa la tradición, porque nada se nos ha transmitido por documentos claros de la música griega. Y al estar completamente rota la tradición, se han forjado falsas historias, por haber prescindido del anillo de la cadena de la transmisión que real y efectivamente existió en la Edad Media. Lo imperfecto de la notación medieval y el olvido posterior de esa música que entonces se practicaba, juntamente con la incomprensión de los pedagogos musicales de esa Edad, no ha consentido que se llenara esa laguna.

El descubrimiento de la naturaleza de esa música destruye, pues, toda la construcción histórica que se ha forjado de la música antigua y de la medieval. Hay que hacer, por consecuencia, una rectificación fundamental en la historia de la música.

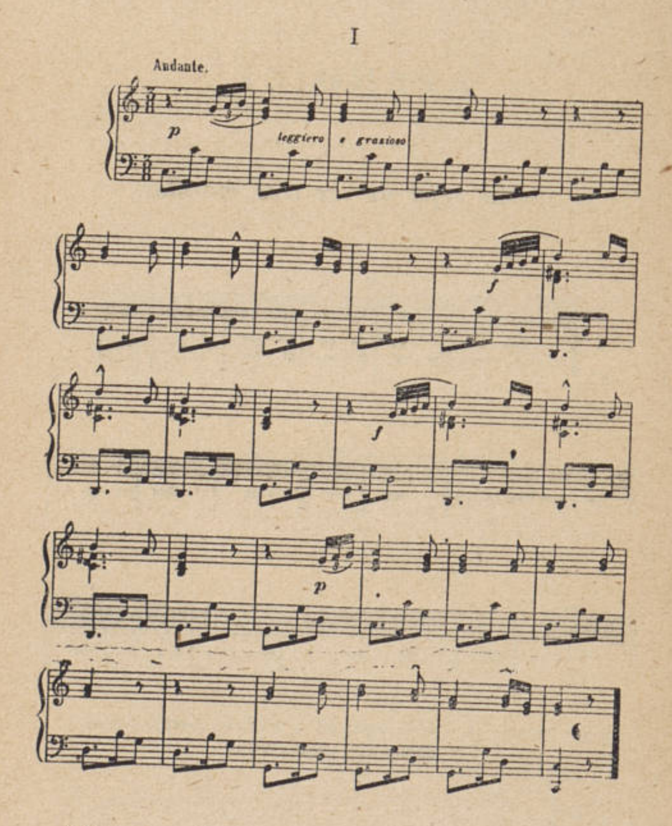
APÉNDICE

1.—*El zéjel de las tres morillas.*

(*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, ed. Asenjo Barbieri, número 17, página 254.)

2.—*Dos Cantigas armonizadas.*

I



(Ribera: *La música de las Cantigas*, **textos musicales, pág. 294. En la pág. 316 puede verse una reproducción del folio del ms. de la Bibl. Nacional, que contiene en su parte izquierda esta Cantiga.)**



II

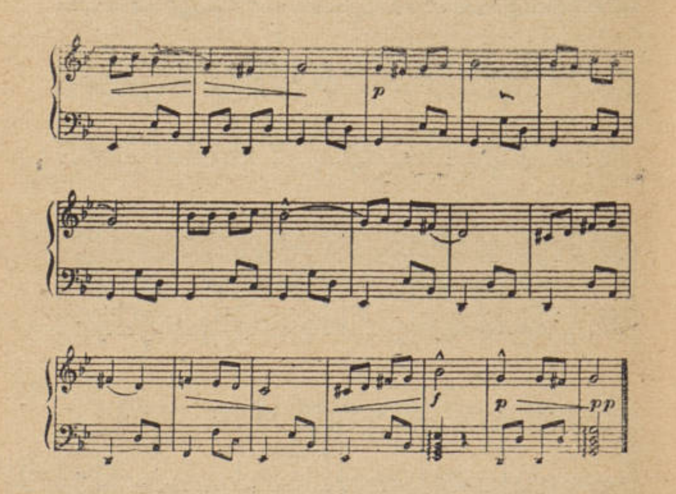
Andante.

p cantabile expresivo e con tenerezza

f p

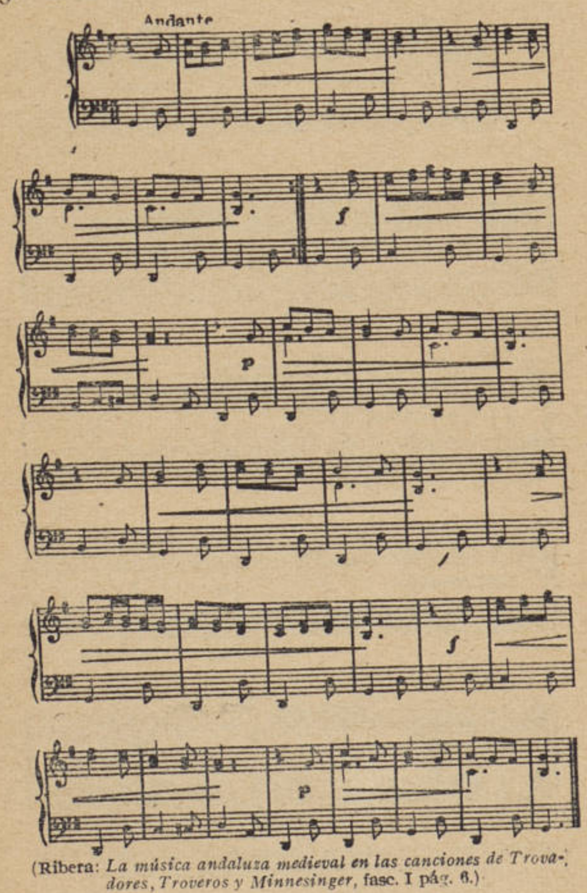
p expresivo

p



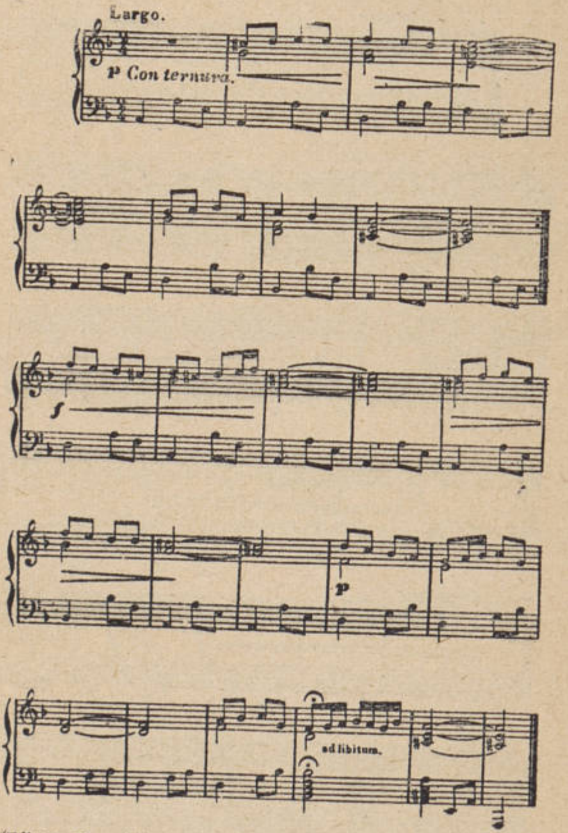
(Ribera: *La música de las Cantigas*, textos musicales, págs. 312-314.)

3.—*Una canción de Trovadores armonizada.*



(Ribera: *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*, fasc. I pág. 6.)

4.—*Una canción de Minnesinger armonizada.*



(Ribera: *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*, fasc. III, pág. 6.)

BIBLIOGRAFIA

ABULFARACH EL ISPAHANÍ: *Quitab alagani* (Libro de las Canciones), segunda ed. de Bulac.

ALMAKKARI: *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne.*—Ed. Dozy, Dugat, Krehl y Wright. Leyden, 1855-61.

AUBRY (P.).: *Cent motets du XIII siècle.*—París, 1908.

— *Iter hispanicum. Notices et extraits des Manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne.*—París, Geuthner, 1908.

— *Les plus anciens monuments de la musique française. La rythmique musicale des troubadours et des trouvères.*—Apud *Revue Musicale,* juin-juillet, 1907.

— *Trouvères et Troubadours.*

— *Le Chansonnier de l'Arsenal.*

BARBIERI (F. Asenjo): *Cancionero musical de los siglos XV y XVI.*

BECK (J. B.): *Die melodien der Troubadours.*—Strasburg, Trübner, 1908.

— *La musique des Troubadours.*—París, Laurens.

COLLET (H.) et VILLALBA (L.): *Contribution a l'étude des "Cantigas" d'Alphonse le Savant.*—Apud *Bulletin Hispanique,* juillet-septembre, 1911.

COMBARIEU (J.): *Histoire de la musique, dès origines à la mort de Beethoven.*—París, Colin, 1913.

CHRISTIANOWITSCH (A.): *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessin d'instruments et quarante melodies notées et harmonisées.*

DANIEL (F. S.): *La Musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.*—Alger, 1879.

FETIS: *La musique mise à la portée de tout le monde.*—París, Duverger.

HARTMANN (M.): *Das arabische Strophengedicht.*—Weimar, Felber, 1897.

HASAN HUSNI ABDULWAHAB: *Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie.*—Tunis, 1918 (folleto).

HERMANOS DE LA PUREZA: *Rasail (Enciclopedia).*—Ed. Bombay.

HOLZ (G.): *Die Jenaer Liederhandschrift.*

KHAZEN (Philippe el): *Ballades et Romances andalouses.*—Jounieh, "Liban", 1902.

LAMMENS (H.): *L'attitude de l'islam primitif en face des arts.*—Apud *Journal Asiatique.*

LAND (J. P. N.): *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe.*

MACDONALD (D. B.): *Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singig.*—Apud *JRAS,* 1901-1902.

MEYER (P.) et RAYNAUD (G.): *Le Chansonnier de Saint Germain des Prés.*—París, Didot, 1892.

MICHAELIS DE VASCONCELLOS (C.): *Cancionero da Ajuda.*—Halle, 1904.

MITJANA (R.): *La Musique en Espagne.*—Apud *Encyclopédie de la Musique.* Première partie.—París, Delagrave, 1920.

— *L'orientalisme musical et la musique arabe.*—Apud *Monde Oriental,* Stockholm, 1906.

MORPHY (G.): *Les luthistes espagnols du XVI siècle.*—Leipzig, 1902.
RIAÑO (J. F.): *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music.*—London, Quaritch, 1887.
RIBERA (J.): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor don Julián Ribera y Tarragó.*—Madrid, Maestre, 1912.
— *La Música de las Cantigas.*—Madrid, 1922.
— *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger.*—Madrid, 1923-1925, tres fascículos.
RIEMANN (H.): *Handbuch der Musikgeschichte.*—Leipzig, 1904.
— *Studien zur Geschichte der Notenschrift.*—Leipzig, 1878.
TRIPODO (P.): *Lo stato degli studii sulla musica degli arabi.*—Roma, 1904.
VAN VECHTEN (C.): *The Music of Spain.*—New-York, Knopf, 1918.
VILLOTEAU: *De l'état actuel de l'art musical en Egypte.*
YAFIL (Edmond-Nathan): *Repertoire de musique arabe et maure.*

ÍNDICE


56086805385

CONTRERAS, Juan (Marqués de Lozoya).—Catedrático de la Universidad de Valencia.

Pedrarias Dávila.

BERMUDEZ PLATA, Cristóbal.—Jefe del Archivo de Indias.

El Almirante Vernon y Cartagena de Indias.

BAILE, Constantino.—S. J.

Eldorado.

ALTOLAGUIRRE Y DUVALE, Angel.—Académico de la Historia

Pedro Alvarado.

LEVILLIER, Roberto.—Ministro de la Argentina en Lima,

La mujer española en la Conquista.

Serie B.—Cultura.

SAINZ RODRIGUEZ, Pedro.—Catedrático de la Universidad Central.

Fr. Luis de Granada.

ANTUÑA P., Melchor.—Agustino del Escorial.

Abenaljatib.

MORATA P.—Agustino del Escorial

Aberroes.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio.—Profesor de la Universidad Central.

La leyenda de Alejandro entre los Arabes.

SÁNCHEZ PÉREZ, José.—Catedrático del Instituto Escuela.

Historia de las matemáticas en España.

ALAMO, Juan del.—Presbitero.

Santo Domingo de Silos.

Serie C.—Derecho español.

VALLS Y TABERNER, Fernando.—Catedrático de Universidad (excedente).—Director del Museo provincial de Tarragona.

Los Usaches.

BERMÚDEZ CAÑETE, Antonio.—Doctor en Derecho.

La historia del dinero.

TORRES LÓPEZ.—Catedrático de la Universidad de Salamanca.

Instituciones visigodas.

CARANDE TOVAR, Ramón.—Catedrático de la Universidad de Sevilla.

La economía castellana en la Edad Media.

GALO SÁNCHEZ.—Catedrático de la Universidad de Barcelona.

Los fueros castellanos.

Serie D.—Centenario de Felipe II.

LLANOS Y TORRIGLIA, Félix de.—Académico de la Historia.

Isabel Clara Eugenia.

RIVAS, Carlos.—Catedrático de la Universidad de Valencia.

Felipe II y Aragón.

IBARRA Y RODRÍGUEZ, Eduardo.—Académico de la Historia y Catedrático de la Universidad Central.

Felipe II y la Agricultura.

ZARCO CUEVAS, P.—Agustino del Escorial.

Felipe II y Antonio Pérez.

VALLE, S. J., P.

La correspondencia de Felipe II.

OLMEDO, S. J., Félix.

Los sermones a la muerte de Felipe II.

Serie E.—Disciplinas auxiliares de conocimiento histórico.

RIVERA, MANESCAU, Saturnino ... Bibliotecario y Arqu... provincial de Va...

Numismática es...

MELON GORDEJUELA, Arm... ad

Geografía hist...

FERRANDIS, José.—Profes...

Epigrafía esp...

MILLARES, Carlos Agust... entral.

Diplomática...

ARTILES, Jenaro.—Archiv...

Biblioteconomía.

Serie F.—Historia Patria...

AMAT Y VILLALBA, Francisco de Paula.—Catedrático de la Universidad Central.

Doña Germana de Foix.

PAVON Y SUÁREZ URBINA, Jesús.—Pr
Zaragoza.

Fernando VI.

BOCH Y GUIMPERA, Pedro.—Catedrático de la Universidad de Barcelona.

La prehistoria española.

DELEYTO Y PIÑUELA, José.—Catedrático de Valencia.

La España de Felipe IV.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la.—Catedrático de la Universidad de Barcelona.

Los Visigodos.

CERVERA Y JIMÉNEZ ALFARO, Francisco.—Archivero, Bibliotecario y Arqueólogo.

D. Jorge Juan y Santacilia.

ZABALA Y LERA, Pío.—Catedrático de la Universidad Central.

Luis XV y la Política española.

GALINDO, Claudio.—Catedrático de la Universidad de Santiago.

Un prelado cortesano en el siglo XV: Don López de Barrientos.

Serie G.—Arqueología y Arte.

FLORIANO CUMBREÑA, Antonio.—Profesor de la Escuela Normal de Teruel.

Arqueología española.

GALLEGO BURIN, Antonio.—Catedrático de Universidad (excedente)

Los escultores españoles de los siglos XVI y XVII.

OBERMAIER, Hugo.—Académico de la Historia y Catedrático de la Universidad Central.

El Arte prehistórico.

TORMO Y MONZÓ, Elías.—Académico de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

El Crucifijo a través del Arte.

D'ORS, Eugenio.—Académico de la Española.

La pintura francesa en el Museo del Prado.

DIEZ CANEDO, Enrique.—Profesor de Arte.

Goya.

CASTILLO, Alberto del.—Profesor de la Universidad de Barcelona.

Los estilos en el Arte.

CAMON, N.—Catedrático de la Universidad de Salamanca.

Damián Fornes.